

a Steppenwolf, a Fleetwood Mac, a Jethro Tull, a Black Sabbath zenéjéért voltam oda akkoriban, míg ő a T. Rex, a Small Faces, The Who, The Kinks és más brit *mod* együttesek munkásságát preferálta. Nagy tárgyismerettel beszélt a kortárs francia és olasz művészfilmekről is. Ezen a területen még nem voltam otthonos akkoriban. Tőle hallottam először Colin MacInnes *Absolute Beginners* (Abszolút kezdők) című, egy fiatal modern jazz rajongó életéről szóló regényéről⁵, amelyet angol eredetiben olvasott. Úgy ismerte a londoni mod klubokat – The Roaring Twenties, The Scene, La Discotheque, The Flamingo, The Marquee, stb. –, mintha rendszeres látogatójuk lett volna. Megtudtam azt is, hogy rock újság kiadásán dolgozik, amelyet az MTI gépein akar sokszorosítani. Felkért, hogy legyek az újság munkatársa. Nem éreztem magam elég tájékozottnak a témában, ezért felkérését udvariasan visszautasítottam. Néhány hónappal megismerkedésünk után rajtakapták sokszorosítás közben és kirúgták az MTI-ből. Az együtt töltött kb. három óra alatt ötször igazoltattak bennünket, kétszer ugyanaz a Moszkvicsukkal csikorogva fékező rendőr járőr. Az éjszaka sétáló, beszélgető fiatalok gyanús személyeknek számítottak abban az időben Magyarországon. „Beszégetünk, beszélgetünk? És miről beszélgetünk ilyen késő éjjel?” A vizelet- és vérminta vétel akkor még nem volt a procedura rutinszerű része. A Molnár Gergely kódnevű kémtől az Árpád hídnál búcsúztam. Ő a Római part felé indult, az ottani kemping egyik faházában lakott abban az időben barátjánéval, Eörsi Katalinnal, akivel csak később ismerkedtem meg. Én a VII. kerületi Marek József utca felé vettem az irányt. Mindketten gyalogoltunk, egyikünknek sem volt pénze taxira.

⁵ MacInnes, Colin: *Absolute Beginners*; UK: MacGibbon & Kee, 1959. A regény alapján 1986-ban Julien Temple rendezett filmet, amelynek narrátorát, az író Eddie O'Connell, főhősnőjét, Crépe Suzette-et Patsy Kensit játszotta. A filmben David Bowie is megjelent, Vendice Partners, egy reklámszakember szerepében. Ő írta és énekelte a film címdalát is, amely második helyet ért el a brit slágerlistákon a film bemutatása évében. Dick Hebdige brit média kutató és szociológus szerint a mod kultúra alapítói olasz divatért rajongó, munkás származású dandyk voltak. Mások szerint az első modok London East Endjéről és a környező kertvárosokból származó zsidó felső- és középosztálybeli srácok voltak. Simon Frith szociológus állítja, hogy a mod szubkultúra az 1950-es évek beatnik kávéházaiban született, ahová művészeti iskolák tanulói és más bohémek jártak. A „mod” szó a „modernist” rövidítése, a modok által kezdetben kedvelt modern jazzre és Sartre és más francia írók egzisztencialista filozófiájára utal. A modok robozókon közlekedtek és tengerparti üdülőhelyeken rendeztek találkozókat. Ősellenségeik a keményebb zenét szerető, bőrruhákba öltözött rockerek voltak. A két csoport, ahogy azt a Franc Roddam rendezte, a The Who együttes rock operája alapján, 1979-ben készült *Quadrophenia* című film is mutatja, gyakran keveredett tömegverekedésekbe. A mod szubkultúrából nőttek ki a *ska* és a *skinhead* mozgalmak, illetve, a rockerek egyes irányzataival összeolvadva a punk is. Magyarországra szokás szerint nagy késéssel és alapos jelentésváltozással, az 1980-as évek végén érkezett meg a mod érzékenység, amelyet elsősorban az Újlak csoport holdudvara, Sugár János és barátai képviseltek.

Krunák Emese

A pillanat örökkévalósága Jeff Wall fotóin

■ JEFF WALL, a világhírű kanadai fotóművész, döntő szerepet játszott a modern fotóművészet történetében és a fotónak mint kortárs művészeti formának az elismertetésében. Munkássága nem kötődik egyetlen nemzet művészeti hagyományaihoz sem, hanem az úgynevezett nemzetközi művészet része. Wall művészettörténet szakot végzett Vancouverben, majd a Courtauld Institute növendéke lett Londonban. Képzettsége egész pályája során elkísérte, több jelentős műve kapcsolódik a festészet közismert remekeihez. 1962-ben Vancouveri Nemzetközi Művészeti Vásáron elsöprő hatással volt rá Jackson Pollock, Franz Kline és Motherwell művészete, nem utolsósorban a képek nagy mérete miatt. A 1970-es években nagy élményt jelentett számára az európai filmművészetrel való találkozás, elsősorban Bergman, Antonioni és Fassbinder alkotásai. A filmkockák egyenkénti tanulmányozása során rádöbent, hogy azok egymagukban is élnek és úgy érezte, hogy messze felülmúlják a kortárs képzőművészet alkotásait úgy mondanivalójukban, mint szépségükben. Ettől a pillanattól kezdve a filmet fotóként értékeltem, – írta Wall – és meggyőződésemmé vált, hogy a fotó egyenértékű a festészettel és a vers írással. A fotó, szerinte, nem feltétlenül kell, hogy kövesse Henri Cartier-Bresson elméletét a pillanat mindenható szerepéről, és nem kell, hogy dokumentációként szolgáljon egy érdekes hely vagy fontos esemény megörökítésében. Mindez nem jelentette Wall számára a valóságtól való elfordulást. Én nem akartam kimaradni az életből, és a pillanatnyi látványt, mint egy filmrendező, újratemettem. Újratemettem annyira híven az eredeti eseményhez, amennyire lehetséges volt. Úgy érzem, hogy az alkotói szabadság jegyében megváltoztathatom a színteret, az időjárást, a napszakot. – nyilatkozta a művész a tényszerűséggel kapcsolatban. Ez a Wall által cinematography-nak nevezett alkotói módszer határozta meg pályája első tizenöt évét és fordította felé az érdeklődést.

JEFF WALL
Szétvert szoba, 1978, fotó, lightbox, 159 × 234 cm
Courtesy of the artist





JEFF WALL
Fotó a nőknek, 1979
Transparency in lightbox, 142,5 × 204,5 cm, Courtesy of the artist

Wall nagyméretű transzparens fotói akkor kezdenek élni, amikor felkapcsolják a lámpákat mögöttük és a sötét dobozok hirtelen felragyognak, egyszerre idézve a filmvásznot, a nagyvárosok fényűségjait és a háttérben örökké vibráló televíziót.

Egyik első példája ennek a módszernek a *Szétvert szoba* (1978). A mű két igen különböző forrásból táplálkozik. Wall abban az időben 19. századi művészettörténetet tanított a vancouveri egyetemen és néhány régi mester művét igen modernnek érezte. A kompozíciót Delacroix *Szardanapál halála* (1827) című festménye ihlette. Szardanapál, vesztésként kikerülve a csatából, szinte kívülről nézi, amint szolgál elpusztítják gazdagságát, hogy az ne kerüljön az ellenség kezére. A festmény a pusztulás és halál végső pillanatait örökíti meg az uralkodó feleségeinek és háremhölgyeinek meggyilkolásán át. Hatalom és bukás, erotika és erőszak keveredik a képen egy apokaliptikus szadista látomás keretében. Wall fotója egy nő feldúlt hálószobáját rögzíti. A diagonális kompozíció vörökre és az emberi test színére építve, mindkét művön azonos. Az erőszak jelenléte nyilvánvaló. A ket-

téhasított matrac Duchamp *Étant Dounes*-jének összevert bábujára emlékeztet, míg a hasítás a vaginát jelképezi az erőszakra tanúskodva, amit a háttér vérvörös színe is hangsúlyoz. Az egyetlen érintetlen tárgy a táncoló, félmeztelen női porcelán szobrocska a komód tetején, az elpusztított szépséget idézve. A bedeszkázott kijárat és a stúdióablakon beáramló fény a jelenet megrendezetségét emeli ki. A *Szétvert szobát* először a vancouveri Nova Gallery ablakában mutatták be, utalva a kirakatok és a hirdetések módszerére, és ahogyan azok behatolnak az emberek személyes életébe, nyilvánossá téve titkaikat.

Jeff Wall talán a legintellektuálisabb kortárs fotóművész, amint azt számos írása és interjúja is tanúsítja, aki minden alkotását alaposan végig gondolja és mélységeiben is elemzi, mielőtt kivitelezné. Wall fotográfusként a „modern élet festőjének” vallja magát, mivel nagyméretű, átvilágított fotói a valóságot új módon jelenítik meg.

Clement Greenberg híres esszéjében (*The camera's glass eye*) rámutat a fotó transzparens voltára ideológiai és technikai értelemben egyaránt. Mint ilyen, a fotó lehet literális, naturális és nem ítélik banálisnak akkor sem, ha szociális témát pendít meg néhol direkt módon. Wall *Picture for Women* (1979) című képe egy elegánsan egyszerű, mindazonáltal igen összetett kompozíció. A fotó ihletője Manet *Bár a Folies-Bergères-ben* (1882) című festménye, amit Wall újragondol és aktualizál nem csak tematikailag, hanem a fotónak, mint új technikának a bevonása által is. A két kép alapelemei azonosak: az egész képet betöltő tükör, a monumentális női figura, a férfi alak a jobb szélén, a háromszög kompozíció és a zavaros perspektíva. Wall műve első látásra igen megtévesztő, mivel nem tudjuk, hogy mi a valódi és mi a tükörkép. Tudjuk, hogy a művész a kép közep terében áll, mivel látjuk a tükörképét. Kívül áll a képen, hiszen



JEFF WALL
 Láthatatlan ember. Ralph Ellison regényének előszava alapján, 1999–2000
 Transparency in lightbox, 174 × 250,5 cm, Courtesy of the artist

az ő kezében van a fényképezőgép zárkioldója. A kamerán a márkanév fordított felirata tudatosítja bennünk, hogy a képet a tükörben fotózta. Wall nem a modellre, hanem annak a tükörképére néz. A női figura ugyanabban a térben áll, mint a művész, miáltal ő is nézővé válik, kilépve a hagyományos modell szerepköréből, amit a kép címe is sugall: Fotó a nőknek (for women) és nem a nőkről (of women). A nő tekintete nem Manet unott, távolba meredő elvágyódása a férfi szemek intimitása előtt, nem is lehet az, mivel a mai észak-amerikai nők nincsenek annak kitéve. Pillantása a fényképezőgépre irányul, ami a kompozíció központja és főszereplője, önmagát fotózva a tükörben. A kamera harmadik figuraként jelenik meg, kifürkészhetetlen szemmel nézve ránk, egyfajta mechanikus Küklopszként. Jelenléte szemfényvesztő, mivel nem tudjuk, hogy minket képvisel-e, anélkül, hogy látna vagy rögzítene, bizonytalanság érzetet keltve ezáltal bennünk. Minden világos és pontosan körvonalazott ezen a képen, beleértve a fotózás folyamatát is, a végső látvány mégis titokzatos.

Wall szociális érzékenységéről tanúskodik többek között a *Tej* (1984) és a *Láthatatlan ember* (1999–2000) című műve. A hirtelen kilocsanó tej mozgása híven tükrözi a latin-amerikai vonásokat viselő férfi dühének erejét, amit csak fokoz a háttér téglafalának mozdulatlan geometriája. A *Láthatatlan Ember* Ralph Ellison regénye nyomán híven követi az író 1952-ben írt regényének bevezetőjét. A főhős egy New York-i fekete munkás, aki az 1950-es évek fehérek által uralt világában joggal érezhette magát láthatatlannak, mivel senki sem törődött vele. Egy névtelen pária, aki egy tüntetés során a mélységbe zuhan, hogy majd ott feleszmélve, ebben a szürreális térben találja magát. Ahogy a főhős írja: „A szék szélén ültem saját izzadságomban úszva, mintha az összes, 1369 égő a mennyezeten rám lett volna irányítva”. Az író sem képzelhette volna el izgalmasabban, mint ahogy Wall

felépítette a színteret, és formát adott a különös látomásnak. „Az írónak könnyű, ő csak ábrándozik és akármilyen színteret megálmodik és leír, az máris létezik. A fotón dolgozva, a színtér rekonstruktuálása során, én megértettem, hogy mit jelent Ellison 1369 égője. Én benne éltem a *Láthatatlan ember szobájában*, a bőrömmön éreztem a lámpák fényét és melegét, kitapasztaltam, hogy egyszerre hány égő hőjét lehet elviselni.” – nyilatkozta Wall. A könyvbeli idézet így folytatódik: „Biztosan csodálkozol, hogy miért van egy láthatatlan embernek szüksége a fényre, miért akarja, sőt mi több, miért isteníti a fényt. Fény nélkül én nem csak láthatatlan vagyok, hanem formátlan is, egyáltalán nem létezek, halott vagyok.” A regény és a fotó lényegesen eltér a főhős ábrázolása terén. Az író egyes szám első személyben ír, azonosulva a főszereplővel, míg Wall semleges szemlélőként van jelen. A fotón a fiatal fekete férfi háttal ül nekünk, hangsúlyozva elidegenedettségét, láthatatlan voltát és ezáltal saját jelentéktelenségét - mintha még a legerősebb színpadi fény sem lenne elég, hogy láthatóvá és társadalmilag jelenlévővé tegye őt. Az 1990-es évek elején Wall érdeklődése a digitális montázs felé fordult. Több mint egy évbe és százon felüli fotóba került a Hokusai fametszete nyomán készült *Szélvihar* (1993) végső formájának létrehozása. A kép egy különös pillanat illúzióját kelti, amely magában foglalja a múltat és a jelent, de mindazonáltal továtűnik egy másodperc alatt. Egyszerre rögzít egy látványt és egy érzést az idő szubjektív varázsával, szépségével és megfoghatatlanságával. Egy megmagyarázhatatlan pillanat ez, amikor egy rövid időre minden megmerevedik és az örökkévalóság csalfa érzetét kelti. A teátrális kompozíció nagy részét az ég tölti be, teret adva a szél tombolásának. A repülő papírlapok zenei rit-

JEFF WALL
Szélvihar, 1993
Transparency in lightbox, 229 x 377 cm, Courtesy of the artist



musát a kalap szárnyalása koronázza. A természet erejét ismerő, sapkájukat szorító munkások kontrasztjaként jelenik meg a városi ember, aki csodaként éli meg és tárt karokkal üdvözlí a viharos szelet.

A fekete-fehér fotó mint alapvető dokumentációs forma, mindig érdekelte Jeff Wallt és 1996-ban visszatért ehhez a műfajhoz pillanatfelvételeket idéző képek sorával (*Harcjáték, Járókelő*, 1996). Mindazonáltal ezek a kompozíciók is megrendezettek. Wall mindig az eredeti élményt próbálja visszaadni. Képek mint regények (*db artmag*, 2007 május) című interjújában nyilatkozta: ...én azért dolgozok egy képen egy hétig vagy egy hónapig, mert a dolgok változnak munka közben. Felfedezek elemeket a témával és a helyszínnel kapcsolatban, amit nem láttam volna meg, ha gyorsabban dolgoztam volna. Wall, stábja segítségével, felépíti a stúdióban az általa látott eredeti színteret és addig alakítja azt, amíg minden elem valóságosnak tűnik. Ő szinte semmit sem ad hozzá az általa látott élményhez, hanem újratemeti azt annyira hűen az eredeti eseményhez, amennyire lehetséges. Ezt, a Wall elnevezése szerint "near-documentary" szemléletet folytatják legújabb fotói, amelyek a Marian Goodman Galériában, Párizsban állítottak ki ez év tavaszán (*Zálogház, Rendőrségi kutatás*, 2009).

Nem is olyan régen a művészetkritikusok még azon vitatkoztak, hogy a fotó egy önálló művészeti forma-e vagy pusztán technikai segédeszköz. Teljes pályafordulásként most úgy érzik, hogy a fotóművészet nem elég rangos kategória az olyan nagyságrendű alkotók, mint Jeff Wall vagy Gregory Crewdson műveinek klasszifikálására, mivel, amint azt Martin Hochleitner írja: ők „nem pusztán a képek rögzítői, hanem teremtői is”.

JEFF WALL
Rendőrségi kutatás, 2009
Color photograph, 192 x 263 cm, Courtesy of the artist

