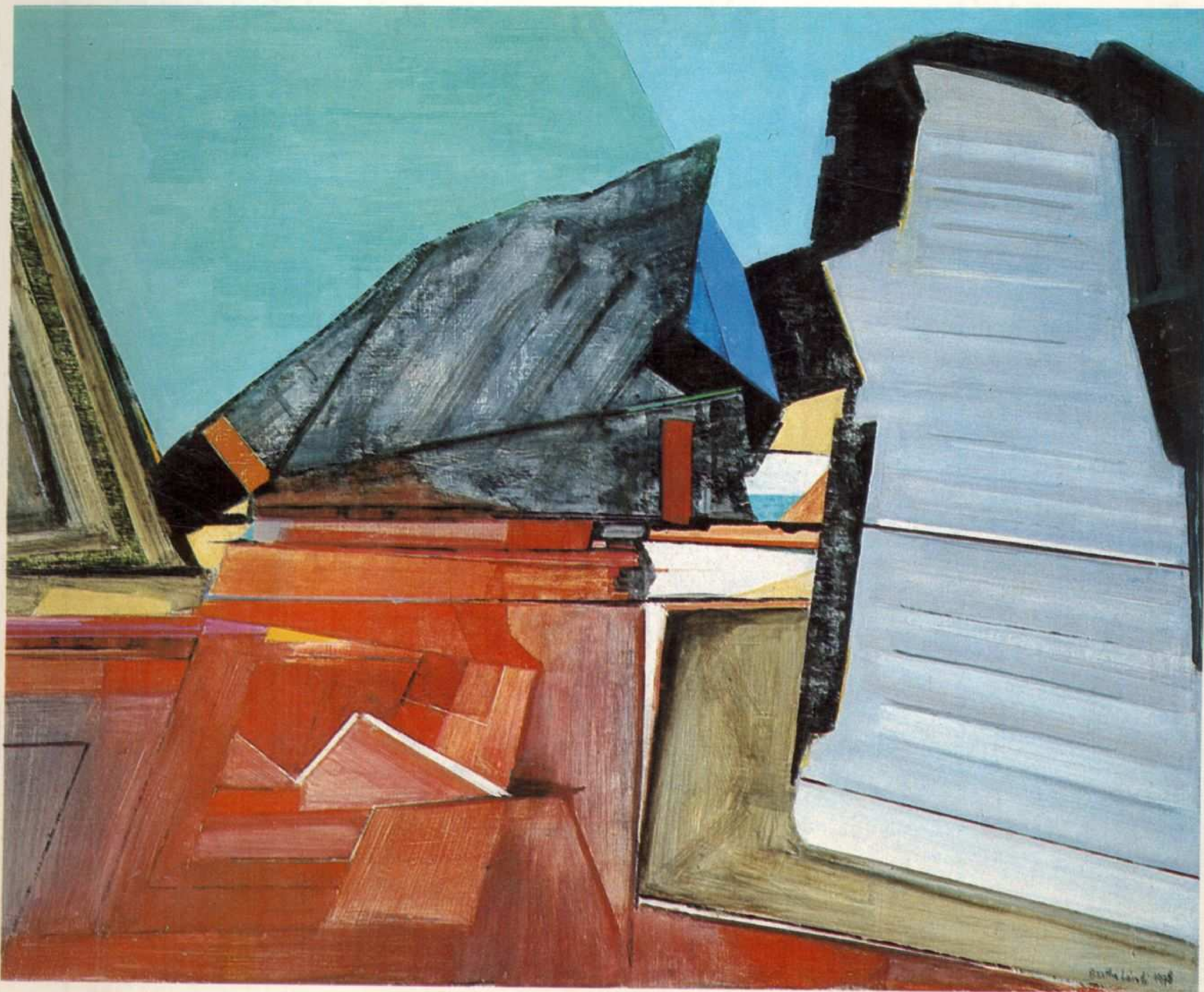


Művészet

1985. május



Pszeudókollázs és fotóreprodukció

A fénykép Lakner László és Méhes László festményein

A fénykép képzőművészeti műfajként való alkalmazásának viszonylag nagy hagyománya van nálunk, elég, ha *Kassák Lajos*, *Vajda Lajos*, *Bálint Endre*, *Korniss Dezső* és *Ország Lili* fotómontázsaira gondolunk. A klasszikus fotómontázs műfaját és gondolatkörét tekintve egyértelműen a század első feléhez, a dadához, a konstruktivista és szurrealista mozgalomhoz kapcsolódik. Újraélesztése az 1950-es években egy sajátos magyarországi helyzet eredménye. A század hatvanas éveiben a fotó más vonatkozásban kerül napirendre: nem csak új, a képzőművészet területére vont önálló műfaj, hanem a festészet (a táblakép) médiumának kitágítását szolgáló, a festékhasználattal egyenrangú elem. Magyarországon a fénykép képzőművészeti közegbe való beépítésének kezdő lépéseit a pop arthoz közelítő Bernáth-tanítványok tették meg. *Csernus Tibor* tárgyias szemléletmódja még fotó nélkül, *Lakner László*, *Gyémánt László* és *Altorjai Sándor*, majd *Méhes László* és *Baranyay András* művei viszont már fényképek közvetlen alkalmazásával állítják kontrasztba a festő kifejezését és a mechanikus leképezést.

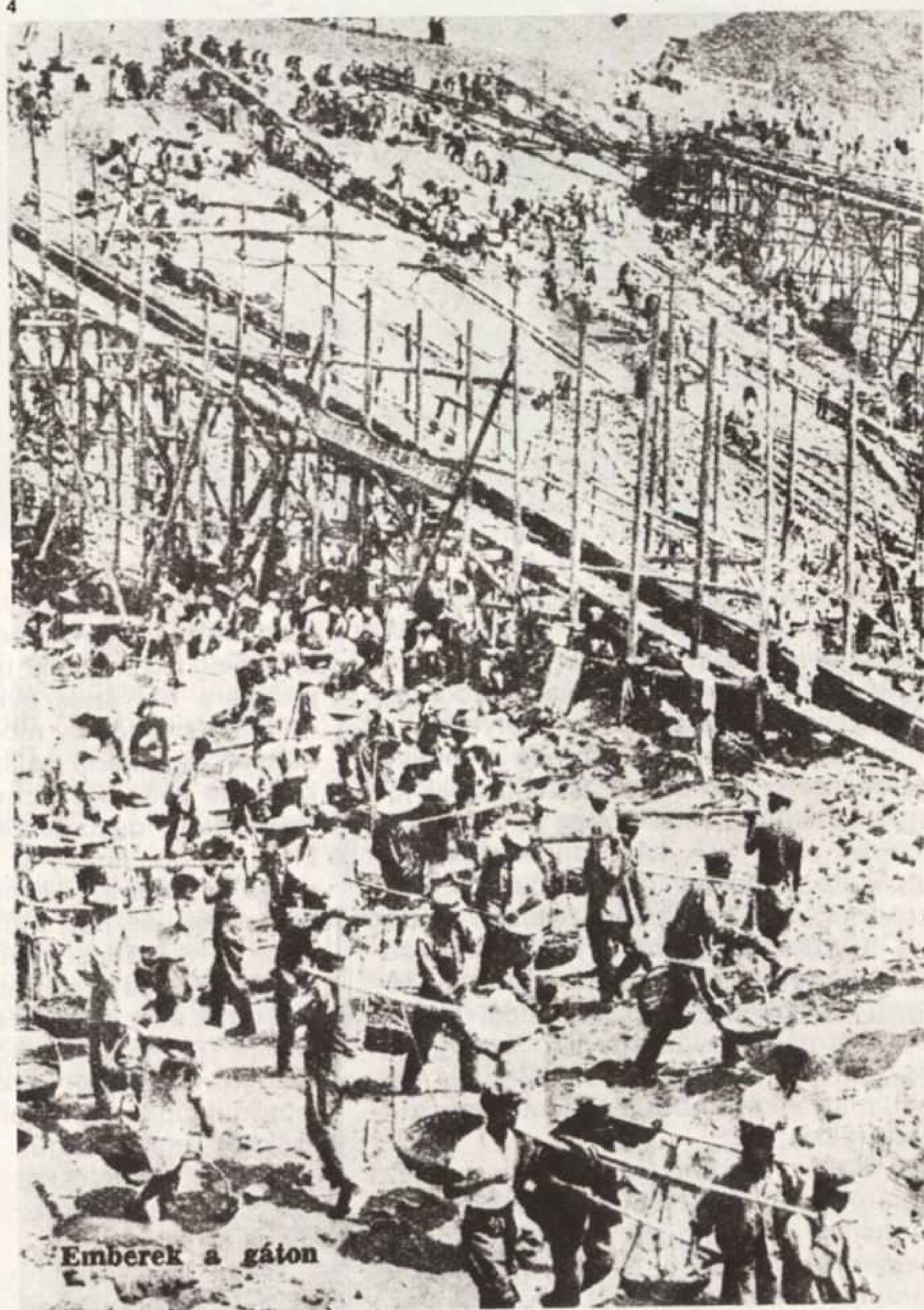
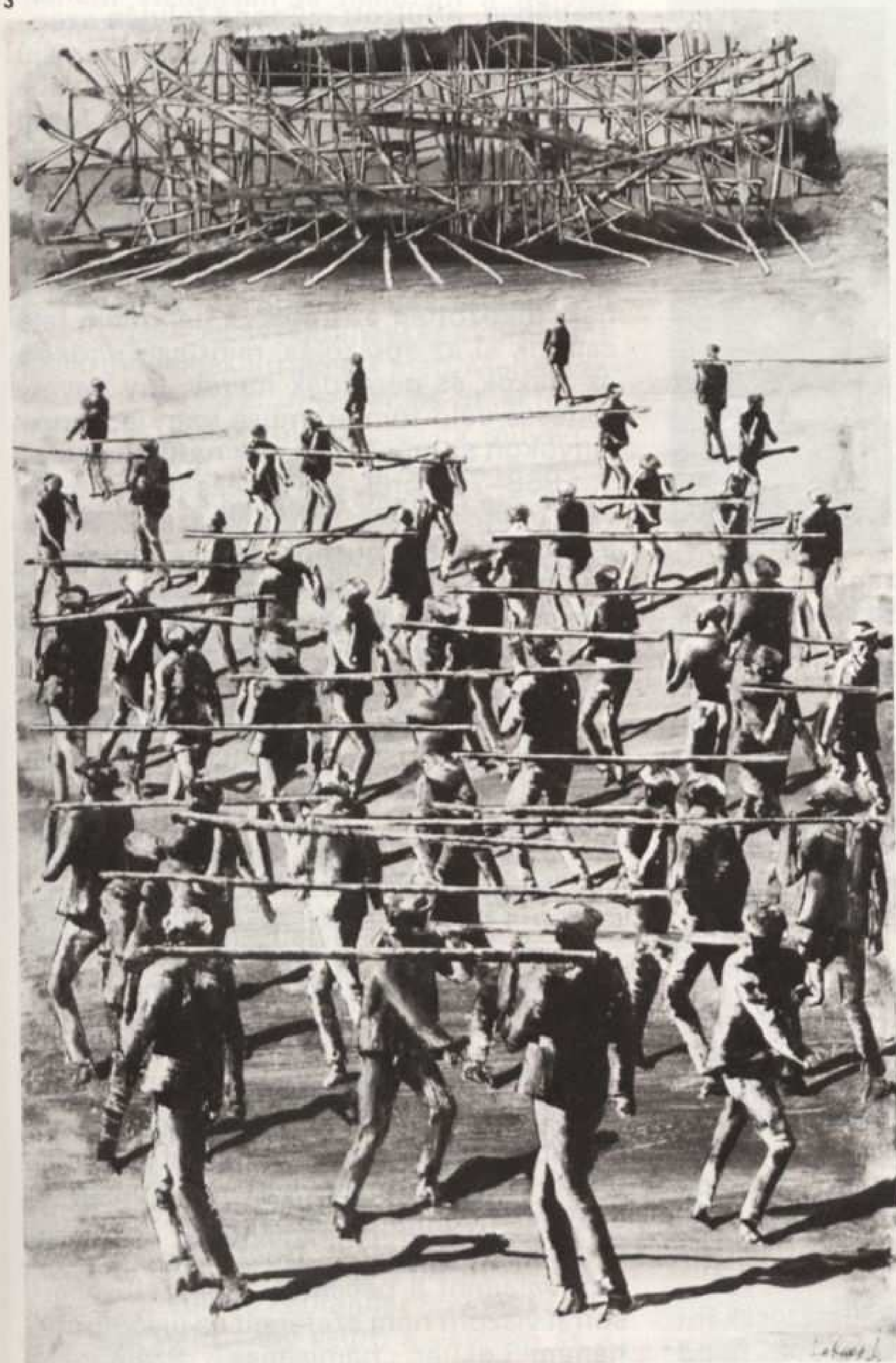
Az 1960-as évek közepén Lakner, majd néhány évvel később a főiskoláról éppen kikerülő Méhes a korai pop art montázs illetve kollázs jellegű kompozíciós technikájához közeledik. A fotó azonban nem közvetlen alkotóelemként fontos náluk, mert sem beragasztott fényképpel, sem nyomdai reprodukcióval nem találkozunk műveikben, inkább tematikai alapanyagot jelent a képen belüli részletek megoldásához. És gyakran nemcsak mint vizuális információ, hanem mint kulturális termék, az ábrázolás közvetlen tárgyi motívuma nyújt kiindulópontot. A kép összes eleme azonban olajfestékkel (bár nemcsak ecsettel) készül, s minden részlet a festészet matériájában jelenik meg. A magyarországi pop art-montázsok egyik sajátossága épp az, hogy a képzőművészet szférájába bevitt idegen elem nem befolyásolja a mű alapvetően „picturesque” jellegét. Ennek talán az az egyik oka, hogy az 1960 körüli neodada kollázsok és combine paintingek kompozíciós megoldását követik, de néhány évvel később: amikor az amerikai popművészek egy része már nem eredeti tárgyakat applikál képekre, hanem

a kulturális emblémákat a táblakép műfajában jeleníti meg. A hétköznapi, sőt banális tárgyat környezetéből kiemelve, érzelem nélküli objektivitással reprodukálják (gyakran technikai-sokszorosító eljárások segítségével), megsokszorozva vagy természetellenesen felnagyítva. A magyarok tehát ezt a megoldást állítják a korábbi szerkesztésmód szolgálatába, de – a szitanyomat és a kifinomult nyomdai sokszorosító eljárások ismerete híján – manuális módszerekkel dolgoznak.

Lakner László 1964-ben fedezi fel maga és a magyar kortársai számára a pop artos montázstechnikát, amikor a velencei biennálén *Rauschenberg* nagydíjas műveit láthatta. Rá egy évvel *Heartfield*-kiállítás volt Budapesten. Minden bizonytalansággal ezek az inspirációk is közrejátszottak az évtized közepén született alkotásainak létrejöttében (*Hírek*, 1964; *Kivégzés*, 1965; *Menekülő*, 1966), amelyeken azonban a figurális montázselemek csakúgy, mint a kép egyéb részei, egységesen olajjal vannak megfestve. Az 1966-os *Rembrandt-tanulmányokon* a szélek mentén, csaknem szabályos négyszögben Remb-



- 1 Lakner László: Rembrandt-tanulmányok, olaj, vászon, 110x95 cm, 1966 (fotó Somfai I.)
 2 Lakner László: Menekülő, olaj, fa, 106x73 cm, 1966
 3 Lakner László: Építők, papír, akvarell, kollázs, 25x38 cm, 1959
 4 Cartier-Bresson: Építkezés Kínában, riportfotó



randt önarcképeinek, a bal felső sarokban pedig egy Saskia-kép részletének a másolata látható. Valószínű azonban, hogy a hangsúly nem egy-egy Rembrandt-mű pontos megidézésén van: sokszorosított fotóreprodukció az ábrázolás közvetlen tárgya, s a kiindulópontot képező dokumentumokat Lakner szabadon kezeli. A reprodukciókról átvett motívumok a modellálásához radírgumit használ, olykor elmosódottan, erősen elkenve másolja át őket, lemaradnak egyes részletek, illetve a festő egyéni elképzelése szerint kiegészülnek. A kép fennmaradó felületét mechanikus lenyomatok, spachtlihúzások és festékcsurgatások töltik ki. Az „önarcképekkel” azonos sűrűségű, súlyú, anyagú középső sáv egy percig sem érdektebb, mint a kép figurális részei, sőt a hatalmas átkötözött csomagot idéző textilnyomat különösen kiemelt része a mű-

nek. Mintha egy újabb, ötödik Rembrandt-portrét takarna – az igazít. A megfestett arcképek pedig kísérletek (tanulmányok, I. cím) a példakép felidézésére vagy szellemének megismerésére – nem művei reprodukálásával, hanem átértelmezésével a hozzá való személyes közelkerüléssel. Mintha ennek érdekében viaskodna a művész az anyaggal és a rendelkezésre álló tárgyi dokumentumokkal. Erre utal a betűsablonnal írt nagyon tárgyilagos, szűkszavú, de misztikus kérdés is: „Hol a fény?” A válasz talán a kép centrumában van elrejtve, megközelíthetetlenül.

Méhes egy évvel későbbi, pályája indulását jelentő *Lacházai emlék* és *Palánk* című montázsain viszont egyértelműen a mechanikus leképezés lehetőségeivel és határaival kísérletezik, aminek végeredménye hasonlóan bizonytalan és véletlenektől vezérelt mint a fényképezésé.

Ezek az eljárások azonban, amelyeket a *Kacatleltár* című főiskolai képén is alkalmazott már, nem teljesen gépiesek, így lehetősége van a művésznek arra, hogy beavatkozzon a lenyomat végkimenetelébe. A Max Ernst által népszerűsített technikák, a frottázs és a decalcomanie (vagy cuppantás, amit Csernus terjesztett el Magyarországon) mellett Méhes új eljárást is felfedezett, a monopoltípiát. Ez utóbbinak a radír a kiindulóanyaga, amelybe a művész különböző tárgyakat présel, majd a negatív formába festéket tölt, és átnyomja a képfelületre. Ezekhez a mechanikus jellegű fogásokhoz társulnak a Lacházai emlék és a Palánk című kép fotómásolatai, amelyek – szemben Laknerrel, aki mintegy naturalizálja a gépi reprodukciót – a szitanyomat eljárás effektusait kívánják felidézni, de kézzel és ecsettel. A faktúrát megmozgató szurrealista le-



nyomatokhoz hasonlóan, a fotók szinte hiperrealista pontosságú kézi reprodukálása a mechanikus áttétel illúzióját kelti. Ezek az elemek az alaprétteg Laknernél is látott széles ecsethúzásainak, lendületes, kalliografikus vonalainak személyes motívumait a kontraszt folytán még személyesebbé teszik. A fotók felhasználásának jellegében azonban különbség van a két Méhes-mű között. A Lacházai emléken az applikált „fényképek” kapcsolata személyes asszociációra inspirál, valami „képen túli” történet eseményeit jelzi, és ezt sugallja a cím is. A Palánkon viszont az ábrázolt személy lényegtelen, a megjelenített fotók csupán tárgyak, egy álkollázs ugyanolyan értékű és funkciójú materiális elemei, mint a kép többi mechanikusan rögzített részlete.

A kollázs technikájában – a montázs tematikus ütköztetésével szemben – a hangsúly a különböző anyagi minőségű elemek kontrasztján van. A fényképnek kommunikációs eszközt megtestesítő tárgyként való felhasználásakor azonban a fényképroncsolás különféle módjaiban (átrajzolás, átragasztás, szakítás, vágás). igen gyakran a művészi gesztus dominál. Rauschenbergnél vagy a francia „nouveau réalisme” csoport tagjainál a fotó

gépi úton létrejövő mechanikus eljárást képvisel a képzőművészet individuális, manuális tevékenységével szemben. Nálunk elég ritka ez a kötetlen médiumértelmezés a hatvanas években, a festészet műfajhatárainak ily módon való felszabaddítását leginkább talán Altorjai Sándor kísérte meg Rauschenberg és Spoerri módszereit idéző technikai eljárásokkal. Elterjedtebb ennél a Larry Rivers-féle megoldás, amit Lakner hatvanas évek közepétől készített művei és Méhes pop artos pályakezdése mellett, *Tót Endre* korai festményei jeleznek. A mechanikus lenyomat és a szabad festői gesztus kontrasztja itt műfajilag homogén közegben jelenik meg, ahol a különféle nyomdai reprodukciók és folyóirat-illusztrációk ezekkel egyenrangú, hasonló szerepű egyezményes jelekkel és vizuális patronokkal (sablonbetűk, geometriai jelölések stb.) társulnak.

Ennek az útnak a továbbfejlesztéseként készít a későbbiekben mind Lakner, mind Méhes direkt fotómásolatokat, de eltérő alapállásból. Lakner pop art jellegű „individuális naturalizmussal” növel monumentálissá hétköznapi tárgyakat és kimerített gesztusokat: a fénykép mellett égett papírt, kézírásos szöveget vagy testrészeket; Méhes viszont hiperrealista műveket alkot, mintegy előkészítéseként a közvetlen testlenyomatoknak. Lakner fényképmásolatai bár technikailag többé-kevésbé fotónaturalista művek, nem hiperrealista alkotások: egy általános használati tárgy (a fénykép) monumentálissá nagyításáról van itt szó, a részleteknek a kordába fogott gesztusfestészet technikájával való végigtapogatásáról. Szemben a külföldi pop művekkel, az ábrázolás narratív jellege minden esetben lényeges. A személyes vonatkozásokat és a témában rejlő asszociatív információt nem lehet elhanyagolni.

Lakner már indulása idején létrehozott

néhány, még Csernus számára is meghökéltető fotómásolatot: 1959-ben az *Építőket* (egy Cartier-Bresson-felvétel után), 1960-ban pedig a *Varrólányokat* és az *Egy ócskás láda belseje* című képet (a Magnum folyóirat, illetve egy amerikai fotós szaklap illusztrációja alapján). E művek a lírai naturalizmussal szembeni opozícióként születtek meg, a naturalizmus mint stílus szó szerinti értelmezéseként. A látszólag száraz előadásmód a tárgyak gondos és szeretetteljes ábrázolását rejt magában, a túlzott műgond folytán azonban, amivel Lakner ezeket a banális témájú képeket festi, a természetelvűség iróniába csap át, sőt irreális jellegűvé válik. A fotón – jellegéből adódóan – elfogadható komponálatlan zsúfoltság és rendezetlenség a festményeken „festőietlennek” hat. Ahol viszont Lakner beavatkozik a kompozícióba és formát ad a tömegjeleneteknek, fokozottan az ironikus hangnem felcsúszik el az ábrázolás, mint az *Építőkn* az alakok és gerendák merev, így nevetéssé váló formaritmusa vagy a *Varrólányokon* az arcok groteszk naturalizmusa.

1968–70 körül, a montázs jellegű művek után, Lakner ismét visszatér ehhez a fajta naturalizmushoz, de már egyértelműen pop artos összefüggésben. A személység kinyilvánításának hasonló módját választja: visszahúzódik az alkotás aktusa mögé (*Mosoly*, 1968; *Rózsák*, 1969). 1971-ben készül a *Doszvidányija*, egy katonai csoportkép óriás méretű felnagyítása. Ha az ábrázolásból nem derülne ki, a kép alsó szélén lévő cirillbetűs szöveg utal a konkrét témára: „Fénykép a szovjet hadsereg megalakulásának idejéből.” Látszólag a hűvös objektivitás útját választja Lakner, a legapróbb részletekig hűen felnagyít és lefest egy számára talán közömbös témájú fényképet. Nem egy témát örökít meg, hanem hangsúlyozottan egy tárgyat, egy régi fényképet, ami – annak ellenére, hogy a fotó kivágása egybeesik a festmény széleivel – azonnal szembe-tűnő. Az eredeti fénykép motívumaként érzékelt nyomtatott szöveg, az 1919-es évszám, a kézírásos „Doszvidányija” felirat, valamint a pecsét a „45–7.1” számsorral viszont nem szerepelt az újságfotón, hanem Lakner „hamisítása”. Számunkra azonban a fotó elemeként jelenik meg, s új összefüggésbe helyezi azt: egy valós dokumentum költött utóéletét, képzeletbeli történelmi transzformációját képviseli. Ugyanakkor maga a jelenet, a csoportkép elmosódott, néhol szándékosan elnagyolt, kétoldalt pedig az akciófestészet gesztusaira emlékeztető elkenődések és elcsurgatott festékcsíkok láthatók, amelyek az eredeti fotóhoz képest szintén külső beavatkozások. Ez a korábbi műveket idéző megoldás jellemzi Lakner ekkoriban készült többi alkotását is (*Csontok*, *Füst*): nincs szándékában teljes mértékben elidegeníteni a felnagyított tárgyat, otthagyja rajta saját keze nyomát, és a látszólag mechanikus eljárást mindvégig intellektuális kontroll alatt tartja.

Valamennyi eddigi példán megtaláljuk a kép egyik alkotóelemeként jelenlévő fényképnek és az azt individuális szférába vonó képzőművészeti gesztusnak a kont-

5 Lakner László: *Doszvidányija*,

olaj, vászon, 1971

6 Méhes László: *Palánk*,

olaj, vászon, 60x80 cm, 1967

7 Méhes László: *Langyos víz I.*

olaj, farost lemez, 60x80 cm, 1970

(fotók Kovács F.)

rasztját. Bár e művek megtartják a kép anyagi és szellemi egységét, éltető elemük a mechanikus és artisztikus közeg ütközése és az ebből fakadó emocionális feszültség – még Lakner utóbbi tárgyreprodukcióiban is. Egyrészt tehát montázsoknak, másrészt „pseudokollázsoknak” tekinthetők, ahol a fotó mint idegen virtuális elem – a többi lenyomatszerű technikai fogással együtt – nemcsak a tényközlés személytelenségét hordozza, hanem vizuálisan is felerősíti a művész személyes jellegű gesztusait.

Méhes hiperrealista képein ugyancsak a mechanikus leképezés, a reprodukció és a személyes kézjegy viszonyáról van szó. A különbség az eddig tárgyalt pop art jellegű kollázsokkal szemben az, hogy a hiperrealizmusban hangsúlyosan a tárgyak képeről, a „képmásról” kapunk információt a szinte anyagtalán vizualitás szférájában. A fotó a leképezés (képmás) és a kommunikáció modelljeként jelenik meg, Méhesszavaival, a festészet „meditációs objektumává” válik. Első fotónaturalista művén, a *Hétköznapon* (1969) a fényképkivágás lehatárolja és kiemeli a valóság egy szegmen-tumát, de olyan strukturális összefüggésben láttatja a jelenetet, mely hangsúlyozza a két szereplő összezártságát és közönyét. A művész, a harmadik szereplő, azért kerülhet szinte már intim közelségbe velük, mert nem a valósággal, hanem a fényképpel van dolga. A *Langyos víz* sorozat is úgy tekinti az alapanyagként kezelt fotót, mint a valóság dokumentumát. Maga a jelenet festői szempontból érdektelen, sőt hibás képkivágásával igazi amatőr fényképtéma. A kompozíció fotós szempontból esetleges tehát, s Méhes igyekszik is elkerülni a komponálás minden látszatát. Az antinaturalis effektusok (egységes színtónus, irreális zöld és piros szemüveg a sorozat egyik darabján) viszont azt hangsúlyozzák, hogy átfestett képet látunk. A művész nem tudott ellenállni a kísértésnek, hogy direktbben, közvetlenül láthatóbban be ne avatkozzék a képbe, ami az egyébként is ironikusá váló témának még groteszkebb hangvételt ad.

A hiperrealista képfelület úgy működik, mint egy háló vagy szűrő a valóság és a néző közt. Ha az ember egy fotót vagy a tévé képernyőjét nézi, a látványt azonosítja a mögöttes lévő valósággal; a képfelület olyan, mint egy ablak, ritkán ötlük szembe, hogy amit nézünk, az sikban van. Egy hiperrealista mű első megpillantásakor is az előbbiekhöz hasonlóan, „fotó vagy valóság” ambivalenciája között tévelygünk, a fénykép felnagyított megfestésének különféle manipulációi azonban elkerülhetetlenül szétrobbantják ezt az ambivalenciát. A fotó megjelenítésében rejlő metonimikus szándék azonban nem elsősorban az ábrázolt valóságszegmen-tumra, nem is a fényképre vonatkozik, hanem a valóság értelmezésével van összefüggésben. „A valóságban gyakran látott, fotóról jól ismert képekről van szó – írja Méhes az Iparterv-kiállítás katalógusában. – Szinte észre sem vesszük, és főként nem nyugőz le. Hirtelen más környezetbe kerül, egy ideig úgy látjuk, oly tisztán, mint aki ma látja először. Az újszülött

6



szemével. Kiszabadítva a környezetből, esetleg felnagyítva, soha meg nem figyelt részletek bővölnek el. Az első ocsúdás után rögtön felvetődik, hogy ez tulajdonképpen kézzel készült. Míg mechanikusan szinte pillanatok alatt elkészült volna, így fáradságos emberi munka rejlik mögötte. Megrázó, elgondolkotató, s megmozgat bennünk újabb tartományokat.”

A képeknek közvetlen valóságként való felidézésével az eredeti helyzet teljes precizitású illúziója adható. Ez az illúzió azonban nem más, mint a kép és a valóság konfliktusának kiélézése. A jelenségekről csak képeket, illetve emlékképeket őrzünk, amelyek a múltat elhomályosítják. Méhes,

hasonló szellemi alapállásból, mint ahogy Lakner, a Rembrant-művek reprodukcióihoz fordult, nem az eredeti jelenséggel akar valamit kezdeni, hanem a megszürcült, értelmi vonatkozásban elhomályosult képet kívánja az értelmezett valósághoz közelíteni. A létrehozott mű, a fényképpel szemben, így nem gépiesen rögzített másolat, hanem – a manuális reprodukálást vezérlő belső biológiai mechanizmus révén – személyiség-hordozó lenyomat lesz. Ilyen értelemben reálisabb ábrázolás jön létre, mint az eredeti fotó. Ez az 1975 utáni közvetlen testlenyomatok szellemi indítéka is.

Tóth Ferenc

7

