

Katz és Richter Magyarországon

Gerhard Richter nagy budapesti kiállításán a Magyar Nemzeti Galériában van egy folyosórész, ahol a művész fekete-fehér fotókon jelenik meg munka közben vagy munkái között. A képeket a nyolcvanas és a kétezres években készítette a német fotográfus, Benjamin Katz, akit a hetvenes évek elejétől a nyugatnémet művészvilág, pontosabban az ottani művészeti élet legfontosabb krónikásaként tartanak számon. Az 1939-ben született Katz az elmúlt évtizedekben a leghíresebb német művészekről készített portrékat, bejáratos volt a műtermekbe, dokumentálta a nagy eseményeket, performanszokat, s munkája során a legnagyobbakkal, többek között Baselitzcel és Richterrel barátságot is kötött. Richterről készített képei ma már szorosan hozzátartoznak a művész életművéhez: többek között a drezdai Gerhard Richter Archívum részét alkotják.

Kézenfekvőnek és szinte természetnek tűnik ezek után, hogy a fotók életrajzi háttérrel adnak a műveknek; megmutatják Richtert, ahogy a műtermében mozog, ahogy fest, ahogy a falon képet igazít, ahogy gondolkodik. Valójában mindez több szempontból is magyarázatra szorul, vagy legalábbis érdemes a vizsgálatra. Mindenekelőtt az az alapvető kérdés merül fel, amit legalábbis a múlt század közepe óta sokan tettek fel: hogyan jeleníthető meg fotón a művész munkája? Hogyan képes egy állókép rögzíteni az alkotói tevékenységet? Azután egy még alapvetőbb probléma, amelyről már száz évvel ezelőtt is értekeztek: pontosan hol is ragadható meg például egy festő munkája; az áll a művészet lényegéhez közelebb, ahogy felemeli az ecsetet, vagy inkább ahogy elgondolkodik?

A huszadik század talán legtöbbször tárgyalt és legtöbbször újraértékelt művészportré-sorozatát Hans

Namuth készítette 1950-ben Jackson Pollockról. A fekete-fehér fotókon a korábbi klasszikus képektől eltérően a festő mozgásban jelenik meg, ahogy a földre fektetett vászon körül mintha tánc lépéseket tenne, s úgy csöpögtetné a festéket a vízszintes felületre a kezében lévő kannából. A fényképek tekinthetők akár egyszerű dokumentumoknak is: így fest a festő (s így lett szupersztár 1951-ben az *Art News* című folyóiratban publikált képek nyomán). Ugyanakkor, ahogy erre egy 1977-es esszéjében Jean Clay rámutatott (*Hans Namuth: Art Critic*), a művész munkáját rögzítő képek nem csupán sajtófotók, hanem önálló szemléletű, kritikai alkotások. Eszerint Namuth, szándékosan felvéve Pollock látószögét, a képekkel érzékeltette a vászon klasszikus helyzetének radikális megváltoztatását. A művészettörténeti párhuzamok közül Clay többek között Édouard Vuillard-t hozta fel, aki egy szobabelső festői megjelenítésében az aszalterítő és a tapéta mintázatainak egymáshoz illesztésével a térből a dekoratív síkfelületbe léptette át a nézői tekintetet. Egy évvel Clay után Rosalind Krauss értékelte át Namuth fotósorozatát (*Reading Photographs as Texts*), és a fotós nézőpontját a madártávlatból készített képekkel vetette össze, s ebből vezette le a fotográfiai és festői képalkotás éles különbségét.

Benjamin Katz első képei Richter-ről a nyolcvanas évek elején készültek, amikor a festő már a művészeti világ szupersztárja volt – az előző két évtized során a világ művészetének legjelentősebb alkotói közé emelkedett. Richter addigra már számtalanszor nyilatkozott munkamódszeréről, a fotográfia és a festészet

viszonyáról, elképzeléseiről rengeteg tanulmány jelent meg. Katz tehát távol állt attól a helyzettől, amelyben Namuth először találkozott Pollockkal, de nagyon is közel, ami téma fókuszát illeti. A fotográfiai képalkotás középpontjában itt is a mű és a szerző együttese helyezkedett el. Az egyik fotón Richter egy hatalmas absztrakt képe előtt áll, s miközben a kamerába néz, a háta mögötti festménybe mintha még belerajzolna valamit. Egy másikon a művész egy hatalmas absztrakt képe előtt ül egy fotelben, sem a festményre, sem a fotósra nem pillant, elnéz a műterem egy távoli pontja felé. Egy harmadikon a szemüveges Richter, cigarettával a szájában (mint az első, híressé lett sajtófotóin Pollock), egy ablak előtt áll, gondosan fotókat, nézőképeket vizsgál, a háttérben saját festménye: koponyás csendélet.

A fotók másik csoportja még ennél is inkább rokonítható Namuth megközelítésmódjával: Richter ezeken mindig mozgásban látható. A *Gyertya* című festményét készíti, ecsetjével éppen színes csíkokat húz. A földre fektetett képe fölött átlép. S legjellemzőbb módon: egy méretre vágott deszkával elhúzza képén a felső festékréteget. A művész jön-megy a műteremben, jellegzetes papucsában, festékes mellényében dolgozik. Tulajdonképpen nincs ebben semmi különös, a művész szakszerűen és keményen dolgozik.

A harmadik nagyobb csoportba tartoznak a mű nélküli portrék, amelyeken Richter néha bolondozik (Katz saját elmondása szerint fotósként sokszor zökkenti ki alanyait egy-egy grimasszal vagy akár csak a tényleg Hulot úrra emlékeztető tartásával), máskor komolyan néz. Eb-

ből a csoportból leginkább talán azok a fotók tesznek hozzá a Richterről mint művészről már korábban megcsontosodni látszott képhez, amelyeken az alkotó mérleget. Ezekben az esetekben jól látszik, hogy a fényképek mindig is Richterrel együttműködésben készültek, vagyis a művész nemcsak a képek alánya, de társalkotója is volt; ellentétben azzal, ahogyan Hans Namuth képei készültek Jackson Pollockról.

Hetven év leforgása alatt persze számos tekintetben átalakult a művészkép, így nehéz az összevetés. Megváltozott a fotós és a képzőművész szerepe; minden tekintetben megerősödött az önreflexió, a szerepek tudatos választása, a kritikai attitűd. Sőt, a művészek fotózása különálló, professzionális területté alakult, amelyen bizonyos kereskedelmi szint fölött ügynökségek, menedzserek, marketingesek játszanak kulcsszerepet. Benjamin Katz ebben a tekintetben egyrészt egy régi világ képviselője, másfelől nézve viszont az új – a kereskedelmi szempontokat soha szem elől nem tévesztő – szemléletmód egyik egykori előfutára. Ne feledjük, Katz neve már 1963-ban feltűnik a nyugat-berlini Werner & Katz Galéria cégéről, az elkövetkező évtizedek egyik legfontosabb német galeristája, Michael Werner neve mellett, hogy azután az első – Baselitz műveiből rendezett – kiállítás botránya nyomán azonnal háttérbe fordítson a galériás tevékenységnek. (Az elmúlt években a Szépművészeti Múzeum által rendszeresen megrendezett német egyéni kiállítások művészei közül Baselitz és Immendorff például ma is Michael Werner galériájához tartoznak.) Richter pedig évtizedek óta pontosan

tudja, hogy abban a ritkás levegőű magasságban, ahol rajta kívül csak kevesen mozognak, nemcsak minden újabb alkotásnak, de minden újabb róla készült fotónak is döntő (kereskedelmi) jelentősége lehet. Az elmúlt néhány évtizedben sokan felhívták a figyelmet rá – legutóbb és legmeggyőzőbb keretben talán Wolfgang Ullrich, a *Siegerkunst* (Győztesek művészete) című kötet szerzője –, hogy Richter megjegyzése, mely szerint a műveitért kifizetett összegeket abszurdnak tartja, semmi más nem szolgál, mint hogy mondataival megőrizze a pénzügyektől, kereskedelmi érdekektől távoli, „tisztá” művészet illúzióját.

Benjamin Katz képei nézhetők ebből a szempontból akár kereskedelmi képeknek is, Richterrel kapcsolatban mégis sokkal könnyebben adjuk át magunkat az illúciónak. Pontosabban képeit sokkal inkább hajlamosak vagyunk a felvilágosodás korától körülbelül a múlt század nyolcvanas éveitől túlnyomórészt érvényes paradigma, az autonóm művészet lehetőségébe és létezésébe vetett hit felől nézni. A valóságban ezt a képet erősítik Benjamin Katz fotói is.

Talán Katz nyolcvanas években készült Richter-fotóin keresztül még azt is tisztábban látjuk, mennyire távol került tőlünk Gerhard Richter egykori, egyszerre német és globális világa. Jól látszik, hogy nemcsak az idő, de több világ is elválaszt már a nyolcvanas évek Nyugat-Németországának értelmiségi közegétől, amellyel néhány éve még sokkal szorosabban kötött minket össze az irodalom, a filozófia vagy az esztétika világa. Mára ennek az összeköttetésnek csak néhány szála és hírmondója maradt. Mostanra lassan azt is elfe-

lejtettük, hogy rendszerváltás utáni kultúránk mennyire ezekre a korabeli német mintázatokra épültek: a magyar írók, képzőművészek, tudósok, fordítók által közvetlen közlőről és teljes szabadságukban először akkoriban látott német szerepekre, amelyek Nádas Péter, Esterházy Péter, Földényi F. László, Konrád György, Karádi Éva, Heller Ágnes, **Eörsi István**, Bacsó Béla, Birkás Ákos, Jovánovics György és sok más nagyszerű gondolkodó révén átszivárogtak Magyarországra, s egy időre úgy tűnt, tartósan is tartásmintát is jelenthetnek. Ha ma a Magyar Nemzeti Galériában Gerhard Richter egykori portréjára tekint a néző – aki már legalább a negyvenet betöltötte, hogy tudja, miről beszélek –, legfeljebb nosztalgiát vagy fantomfájást érezhet az elveszett világok iránt.

A fotókból nem olvasható ki, hogy Gerhard Richter művészetének mostani megjelenése Magyarországon egy régebbi kulturális modell, egy

idejétmúlt ethosz maradványa-e, vagy pedig mégis valamilyen kontinuitás lenyomata. Ha hozzáigazítanánk a kérdést a Richter-kiállítás címéhez, egyben főtémájához, akkor Magyarországról nézve valószínűleg a kontinuitás látszatát láthatjuk benne. Ha pedig megemeljük a nézőpontot, s túltekintünk a nemzeti kultúra (valamint a jelen) határain, akkor nehéz elképzelni, hogy ötven év múlva, a világ akkori egyik legjelentősebb idős festőjének tárlatán a kiállítás részét képezik majd a művészeiről készült fotók. S még nehezebben elképzelhető, hogy ha mégis ott lesznek a fényképek, akkor bármilyen vizsgálati szempontból beilleszthetők lesznek majd a Namuth és Pollock, illetve a Katz és Richter közötti együttműködések sorába.

Gerhard Richter Valós látszat című kiállítása, benne **Benjamin Katz** fotósorozataival a Magyar Nemzeti Galériában látható, november 4-ig. Kurátor: **Bódi Kinga**.