

SZILÁGYI SÁNDOR

Photography Theory

KORTÁRS KRITIKAI MEGKÖZELÍTÉSEK

A *Photography Theory* című kötet¹ három intézmény: az írországi University College Cork (a továbbiakban: UCC), a szintén írországi Burren College of Art (Ballyvaughan) és a chicagói School of the Art Institute közös vállalkozásaként jött létre, a *The Art Seminar* című, hétkötetesre tervezett sorozat második köteteként. Szerkesztője James Elkins művészettörténész és műkritikus, a School of the Art Institute tanára; 2004–2006 között a UCC tanára is volt, és az intézmény több könyvsorozatának, illetve egyedi kiadványának a szerkesztője.²

A kötet felépítése igen szellemes és edukatív: *Bevezet*ésként áttekintést ad közre a fotóelméletekről,³ ezt követően *négy tanulmány* és egy feljegyzés (Rosaling Krauss) következik néhány fotóelméleti alapkérdésről (ezekre még visszatérek), majd a 3. részben *Art Seminar* címmel annak a beszélgetésnek a szerkesztett szövege olvasható, melyre 2005. február 27-én⁴ került sor a UCC-n, kilenc résztvevővel – közülük négyen a fölvezető tanulmányok szerzői. A beszélgetés szövegét megküldték a téma további huszonhat szakértőjének, hogy szóljanak hozzá a vitában elhangzottakhoz; a névsor egy kis „Ki kicsoda a kortárs fotóelméletben és fotótörténetben?”, hiszen olyan nevekkal találkozhatunk, mint például *Geoffrey Batchen*, *Victor Burgin*, *Michel Frizot*, *Abigail Solomon-Godeau*, *Liz Wells*, hogy csak azokat említsem, akiknek a neve a témában valamelyest jártas magyar olvasó számára is ismerősként csenghet. Huszonhetedik hozzászólóként Joel Snyder – a vita egyik résztvevője – is utólagos reflexiókat fűz a szemináriumon elhangzottakhoz. Az 5. fejezetben két összefoglaló tanulmányt olvashatunk a kötet anyagáról, majd a résztvevőkről készült rövid feljegyzések,⁵ s végül a név- és tárgymutató zárja a kötetet. A kötetben tehát összesen *harmincnyolc* szerző többnyire artikulált, szakirodalmi hivatkozásokkal is alátámasztott véleménye olvasható a fotóelmélet alapkérdéseiről – legalábbis azokról, amelyeket a szerkesztők, a fölkért tanulmányírók és a szeminárium résztvevői alapkérdéseknek tartottak.

Magától értetődik, hogy egy mégoly széles merítésű áttekintés sem képes kiérteni a téma összes releváns összetevőjét. Már a hozzászólók közül is többen fölvetették – legkritikusabb éllel Salomon-Godeau⁶ –, hogy a kötet (pontosabban annak *Art Seminar* fejezete) valójában nem a fotográfia (értsd: a teljes fotóhasználati spektrum), hanem inkább csak a '60-as és '70-es évek konceptualista fotográfiája kérdéseit járja körül, s ez egyúttal beszűkíti a megközelítések nézőpontját is: elsősorban az *esztétikai* és az ezzel összefüggésbe hozható filozófiai megközelítések dominálnak benne, s így háttérbe szorulnak egyrészt a fotográfia nem művészi használatának kérdései, másrészt a szociológiai, politikai, pszichológiai szempontú megközelítések és az olyan témakörök, mint a fotó szerepe az osztályharcban, a szexizmusban, a társadalom hatalmi szerkezetében stb., nem is beszélve a digitális technika fölvetette új kérdésekről. Salomon-Godeau ezenkívül egész csi-

nos kis listát állított össze azokról a teoretikusokról, akiket a kötet szerzői meg sem említenek.

Mindezek a felvetések vagy ellenvetések nagyjából helytállóak és jogosak is, de megítélésem szerint mégsem homályosítják el a vállalkozás jelentőségét: ha szűkebbre szabott keretek között is, nem pedig általános érvénnyel, de a kötet szerkesztői és szerzői mégiscsak próbáltak a végére járni a fotográfia mint médium alapvető kérdéseinek. Az alábbiakban ezekkel foglalkozom, mert végtére is egy tanulmánykötetet mégiscsak inkább az jellemez, ami benne van, nem pedig az, ami hiányzik belőle.

Természetesen arra nem vállalkozom, hogy harmincnégy szerző nézeteit – pláne e nézetek közötti, gyakran csak nüansznai különbségeket – összefoglaljam. Erre már csak azért sincs szükség, mert a kötet ebből a szempontból értelemszerűen nem egységes, és nem is lehet az. Az alábbiakban tehát a könyv egyes fejezeteiből azokat a nézeteket, meglátásokat, szempontokat stb. emelem ki, amelyek a könyvem olvasói számára is szolgálnak majd valamiféle tanulsággal.

A fotográfia elméletei

A kötet főntebb említett egyik jellegzetessége, nevezetesen hogy leginkább a '60-as és '70-es évek *képzőművészeti fotóhasználat*a áll a szerkesztők és a szerzők érdeklődésének homlokterében, tetten érhető a bevezetőként közölt tanulmányban is. Ebben Sabine T. Kriebel, a UCC adjunktusa a fotóelméletekről ad történeti áttekintést – s nyilván nem véletlen, hogy a négy fejezetre osztott tanulmány első fejezetében lényegében *egységes* történeti folyamatként mutatja be a fotóról való gondolkodás első *százhusz* (!) évét, kezdve Edgar Allan Poe lelkendező szavaitól egészen Barthes első, szemiotikai megközelítéséig. Magát a 2. részt Kriebel így kezdi: „A '60-as évek jelentik a fotográfia határozott bekerülését a művészeti intézményekbe, a múzeumoktól a műkereskedelemig.” (15.) Ezzel kapcsolatban idézi Douglas Crimp bonmot-ját, miszerint „A fotográfiát 1839-ben már feltalálták ugyan, de csak az 1960-as és 1970-es években fedezték fel – a fotó lényegét, a fotográfiát mint olyat.” (15.)⁷

Kriebel történeti áttekintéséről egyébként nem sok, amit el kell mondani: elég széles merítésű, kicsit iskolás, ám korrekt dolgozat. Fölfedezhetünk benne némi felületességet: például az ő figyelme is elsiklott Benjamin fotótörténeti tévedései fölött,⁸ és érezhető némi bizonytalanság a peirce-i kategóriák használatában is, de hát ebben nem áll egyedül a szakirodalomban. A dolgozat legfőbb erénye, hogy valóban *történeti* megközelítésben tekinti át a fotóról szóló fontosabb írásokat. A másik, hogy bár föl-főlelegeti a posztmodern és az újabb megközelítések szempontjait, ezeket nem igyekszik ráerőltetni a *történeti* anyagra, sem pedig ezek hiánya miatt elmarasztalni a régebbi szerzőket.

Koncepcionális korlátok

fölvívni a figyelmet ennek korlátaira is. Egyfelől örvendetesnek tartja, hogy a fotóról való gondolkodás az idők során külön szakma lett: ahogyan az irodalomtudományt egy idő múlva már nem írók művelték, úgy a fotóról sem csak fotósok gondolkodtak és írtak. A furcsa csak az, hogy a fotóról értekező szerzők nem valamely társadalomtudomány művelői voltak, hanem *írók* – gondoljunk csak az öt legismertebb szerzőre: Benjamin, Malraux, Sontag, Berger és Barthes. Bár újabban filozófusok és történészek vették át az írók helyét (pl. Baudrillard, Batchen), a fotóról való diskurzus – jóllehet új, nagyon is interdiszciplináris köntösben – egy újfajta írói monodiszciplinitás szerepét játssza. (56–58.)

Az új írói megközelítésnek azonban vannak pozitívumai is, melyeket Baetens négy *anti*-kategóriával ír körül. Az első ilyen a *technofetizmus elutasítása*, melynek köszönhetően a fotóról való gondolkodás kiszabadult a korábbi, szűken technicista szemlélet béklyóiból, és bekerült a kultúrtörténet, kultúrakritika szélesebb horizontú diskurzusaiba. A második nyereség, melyet az új írói megközelítés hozott, az *esszencializmus*, vagyis a „fotográfia lényegét” kereső megközelítések *elutasítása*. A fotográfia kilépett a szűken értelmezett térbeliség kereteiből, és lépésről lépésre magához vonzotta az *időbeliség* aspektusait: először mint olyan kép, mely az *időben* helyezkedik el, majd mint olyan kép, mely *történetet* mesél el, végül mint valami, ami képes a *fikcióra* is. Ez utóbbiakhoz köthető a harmadik előrelépés: a korábbi *formalista szemlélet tagadása*. A fotó jelentése immár nem az ábrázolt tárgy és annak formai megjelenése köré kristályosodik ki, hanem e felfogás szerint a jelentést a *néző* teremti meg, aki a *saját* sztoriját, emlékét, fantáziáját stb. vetíti bele a képbe. Végül a negyedik *anti*-, tagadó formula, mely az új diskurzus hozama: a *nyelvközpontú* megközelítéssel való szakítás. Az új, posztmodern szemlélet többé már nem hisz benne, hogy a nyelvi eszközök képesek áthidalni a jel és a jelölt közötti szakadékot.

Miután Baetens fölvívja a figyelmet a nyereségek mellett az új elméleti megközelítések veszélyeire is (ezek ismertetésére itt nincs módom), a jövő útját az interdiszciplinaritás határainak kitágításában jelöli meg. Ezek egyike a *művészi kutatások* bátorítása és támogatása. Másrészt a művészek és a művészeti szakemberek *együttműködése*; közös projektjeik is termékenyek lehetnek. Továbbá a művészek együttműködése a *természettudományok* művelőivel, ami szintén gyümölcsöző lehet: mindkét fél sokat tanulhat a másiktól. Mindannyiunknak el kellene sajátítania a *vizuális gondolkodás* képességét, sugallja Baetens tanulmánya – s ezzel csak egyetérteni lehet.

A kérdés nem az, hogy a Baetens javasolta utak elvezetnek-e a fotográfiai praxisok jobb intellektuális megértéséhez, hanem az, hogy ez egyúttal elvezet-e a fotográfia (vagy fotográfiák) új elméletéhez/elméleteihez is. Bevallom, ebben borúlátóbb vagyok Baetensnél – bár vannak biztató jelek.

A fotó mint paradoxon

Thierry de Duve, az *Université Lille 3* modern és kortárs művészetelméletekkel foglalkozó professzora nagy fába vágta a fejszét: *Az állókép és a pillanatkép: a fotó mint paradoxon* című esszéjében¹⁰ nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy le-

fektesse egy új megközelítésű fotóelmélet alapjait. Pontosabban: hogy a már meglévő alapokon (Peirce, Barthes) teljesen új irányba induljon el. A fotográfiát nem a létrejötte felől közelíti meg, hanem a néző szempontjából. Ehhez a fotók két ideáltípusát: a pillanatkép [‘snapshot’] és az állókép [‘time exposure’] kategóriát állítja szembe, ugyanakkor leszögezi: e két ideáltípus jellemzői minden fotóban – pontosabban minden fotó szemlélésében – benne rejlenek.

A pillanatkép paradoxona, hogy egy végig nem vitt mozgást mutat meg egy képtelen pózban – miközben a valóságban a mozgás mégiscsak végbement. Példaként de Duve Muybridge vágató lováról készült képeit hozza föl, melyeket a kortársak elvetettek, mondván: épp a mozgás nincs bennük megörökítve.¹¹ „A pillanatkép ellopja az életet, és mint élettelen adja vissza.” (113.) Ez az, amit Barthes a *Kép retorikája* című írásában a fotográfia „valós irrealitásának” nevezett, mondja de Duve.

De mi a helyzet az állóképpel? „Akár élő, akár halott személyről készül, a portré alaptermészete szerint temetői jellegű. Az elmúlt, kimúlt korok emlékeztetőjeként a múltnak állít emléket. (...) Míg a pillanatkép az idő folyására utal anélkül, hogy ezt megjelenítené, az állókép megdermeszti tárgyának idejét, halottnak nyilvánítva azt. (...) Miközben a portré az élet egy olyan pontjának állít emlékművet, mely örökre elmúlt, egyúttal följajánlja önmagát mint ennek az életnek az újra és újramegelevenítését az emlékezetben.” (113.) A pillanatkép „az idő még nem és már nem részekre osztásának a sokkja”, az állókép ezzel szemben „a halált annak mutatja, ami: (...) abszolút semminek.” (114.) A pillanatkép *trauma*, az állókép *gyász*. Az utóbbihoz hozzátartozik a beszéd: ezzel tartjuk fenn az élet folyamatoságát.

Nem gondolom, hogy de Duve hozzászólása a végső szó egy új fotóelmélet megteremtésében, azt viszont igen, hogy az irány, amit kijelölt, jó felé mutat.

THE ART SEMINAR

A kötet központi, legérdekesebb közleménye a már említett beszélgetés a fotográfia alapkérdéseiről. Ez még akkor is így van, ha – miként azt borítékolni lehetett – a vita végül nem vezetett sehova a szónak abban az értelmében, hogy a résztvevők közös erővel megoldották volna ezeket a kérdéseket. Egy efféle vitának szerintem nem is ez a célja, hanem a különböző nézetek, meggyőződések, elfogultságok, felismerések stb. egymással való ütköztetése. Az olvasó ezekből a gyakran csak félszavakban, hangsúlyokban tetten érhető nüanszokból kapja a legtöbb inspirációt a legfontosabbhoz: hogy maga is próbálja végiggondolni ezeket a kérdéseket.

Indexikalitás

A vita voltaképpen három nagy témát próbált körüljárni: az indexikalitás, a punctum és a médiumspecifikáció kérdésköreit, és pedig mindhármát kifejezetten azzal a céllal, hogy valamiképpen ki lehessen mutatni: voltaképpen alkalmatlan rá, hogy a fotóról való gondolkodás egyik kulcskategóriája legyen.

Ami az indexikalitást illeti, itt Joel Snyder játszotta az ördög ügyvédje szerepét: belekötött mindenbe és mindenkibe, csakhogy elvitassa az indexikusságot a fotográfától. Nem hiszem, hogy igaza lenne – de a „kötözködései” között számos figyelemreméltó is akadt. Így például az, amikor azt mondja: „Amit a fotón látunk, az sem szükségképpen, sem csak úgy általában nem ugyanaz, mint amit a felvétel idején a kamera előtt látnánk.” (134.) Fontos figyelmeztetés ez, hiszen még nagyra tartott teoretikusok is megfélekednek róla, hogy a fotó nem valóság, még csak nem is a valóságos látvány, hanem csupán ezek optikai és kémiai törvények által meghatározott leképzése. Ehhez kapcsolódik, amit Snyder szellemesen így fogalmazott meg: „Amikor az emberek az indexikalitásról beszélnek, többnyire összekeverik a tárgyakat a fotonokkal, s úgy vélik, a tárgyak azok, melyek szükség-szerűen indexikus leképezése a fotó.” (131.)

Persze, a hév néha elragadja, mint például amikor kerek-perec tagadja, hogy egy tüsszentő férfiről készült, elmozdult kép bárminek is az indexe lenne, vagy amikor kijelenti: „A síromig kintartok amellet, hogy elektromágneses sugárzás nélkül nem léteznének fotók. De ez nem indexikalitás.” (156.) A vitában egyébként Jonathan Friday álláspontja volt a legkiegyensúlyozottabb, s ez áll a legközelebb Peirce nézeteihez is: a fotográfia mint jel „nem az ikon és az index keveréke, hanem szó szerint az egybeesésük. Olyan index, mely képként [iconically] mutat valamire.” (135.) De azért idekíváncozik Snyder – meglehetően túlfeszített – szkepti-cizmusának magyarázata is: „A fotográfia nagyon képlékeny dolog, s az indexikalitás épp attól foszt meg bennünket, hogy meglássuk és élvezzük ezt a változékonyságot.” (154.)

A vitához utólag hozzászólók közül szinte mindenki érintette az indexikalitás kérdését; képtelenség lenne mindegyiket idézni és kommentálni. Egy hozzászóló, Martin Lefebvre önálló tanulmányzámba menő kommentárt fűzött az elhangzot-takhoz; a tanulmány megállapításait beépítem könyvem Peirce jeltipológiájáról szóló fejezetébe.

Punctum

Ami a *punctum* kategóriáját illeti, fölvezetőjében a vita moderátora, Elkins kategórikusan kijelenti: „A punctum minden fotóról szóló szövegben jelen van. Ezért (az indexikalitás után) a második olyan modell címére jelölöm, melyet *valószínűleg inadekvátnak tartunk*.” (157.) Meg is mondja, hogy miért: annyira személyes, privát, hogy elvág minden vitát, racionális érvelést. Ezzel teljes mértékben egyet lehet érteni – ugyanakkor mégsem fölösleges utánajárni, hogy magánál Barthes-nál mit jelentett a *punctum*.

Anélkül, hogy pontról pontra követném az erről kibontakozott vitát, csak a kulcsszavakat vagy kulcsmondatokat citálom: „a punctum a néző traumája” (158.), nem pedig a képen szereplő személy(ek)é; „ő keres meg téged, nem pedig te őt – megsebez” (158.); a punctum valami, ami nem szándékosan került a fotóra, míg a festő ebben az értelemben nem lehet „figyelmetlen” (159.); a punctum és az aura kifejezés használata „valami kimondhatatlan, személyes, mi több: magasztos” gondolatot vezet be, melynek egyébként nem lenne helye egy könyvben, esszében

vagy akadémiai tanulmányban (159.); Barthes számára a punctum valami, ami a „nyelv alatti szinten van, kommunikálhatatlan” (161.); „a *madeleine* illata és íze: ez a punctum!” (162.); a punctumot azért idézik oly gyakran, mert a fotográfia a fájdalommal, a veszteséggel, a gyásszal kapcsolatos (162.); a punctum a romantikus irodalom diskurzusához, míg az indexikalitás a fotográfia ontológiájához, leglényegéhez tartozó kifejezés (167–168.).

Médiumspecifikáció

Ami a harmadik témakört: a *médiumspecifikáció*, tehát a csakis a fotográfiai képre jellemző vonások meghatározását, illetve e törekvés elutasítását illeti, ez a vita során összekapcsolódott Jeff Wall, Andreas Gursky, Thomas Struth, Cindy Sherman és más művészek munkáinak az értékelésével – ami persze nem baj, sőt. Csak így nehéz a kritikai és az elméleti szálakat szétbogozni – és nem könnyíti meg a dolgot, hogy az említett művészek igyekeztek *elhatárolódni* a fotográfiától. A disputa szerintem legfontosabb megállapítása Baetenstől származik: „A médiumspecifikációra való *reflexió* segíti a művészeket abban, hogy a munkájukhoz új utakat fedezzenek föl, még akkor is, ha ez végül kívül esik azon, ahogyan az adott médium ideáját előtte elképzelték.” (190.)

Egyebek

A vita során ezeken kívül is elhangzott néhány megszívlelendő gondolat, például hogy azért is nehéz teoretizálni a fotográfiát, mert a fotográfia nagyon heterogén. (Ennél én tovább mennék: szerintem nincs olyan, hogy fotográfia, csak *fotográfia*, különféle fotóhasználatok vannak.) A másik, hogy a fotóról szóló szakirodalom rendkívül beszűkült: ugyanazokat a klasszikus szerzőket idézzük unos-untalan, illetve időről időre újabb és újabb kortárs *sztár* szerzőkre *muszáj* hivatkozni, ha az ember azt akarja, hogy ezekben az egyetemi-akadémikus körökben komolyan vegyék. S mint arra Baetens többször figyelmeztet: mindeközben maguk a *fotográfusok* – akár művészek, akár profik, akár csupán amatőrök – kimaradnak a fotográfiáról szóló diskurzusból.

Mindent egybevetve a *Photography Theory* nagyon érdekes, mi több: *szórakoztató* olvasmány,¹² ami tekintve a téma összetett és súlyos voltát, kifejezetten érénynek számít. Kicsit olyan, mint a kaleidoszkóp: mindenki kedvére forgathatja, hogy meglássa benne a neki tetsző képet. S leszámítva a már említett szerkesztési tréhanyságokat, a kötet mutatói és jegyzetapparátusa nagyon hasznossá, forrásértékűvé teszik a könyvet. Ebből a szempontból külön érénye, hogy szerzői többnyire nem a szokásos fotó- és médiaelméleti szerzők köréből kerültek ki, hanem ennél jóval szélesebb a merités. Summa summarum, ha valakit az érdekel, hogy manapság hogyan gondolkodik az elméleti írók és egyetemi oktatók színe-java a fotográfiáról, pontosabban a fotográfiaelméleti diskurzus sztenderd és újabb irodalmáról, és hogy merrefelé tapogatódnak a tájékozódásban: ehhez kiindulásként nagyon hasznos ez a könyv.

JEGYZETEK

1. James Elkins (szerk.): *Photography Theory*. Routledge, New York – London, 2007. [A továbbiakban Elkins: *Photography Theory*. Az innen vett idézetek a saját fordításaim – Sz. S.]
2. <http://www.jameselkins.com>.
3. Sabine T. Kriebel: *Theories of Photography: A Short History*. In Elkins: *Photography Theory*, 3–43.
4. A szeminárium fölvezető szövegében, a kötet 129. oldalán legalábbis ez a dátum szerepel, pedig a szövegből kiderül: *kétnapos* eseményről van szó.
5. A listából érthetetlen módon kimaradtak nyolc résztvevőnek az adatai.
6. Abigail Solomon-Godeau: *Ontology, Essences, and Photography's Aesthetics: Wringing the Goose's Neck One More Time*. In Elkins: *Photography Theory*, 256–269.
7. Az idézet eredeti helye: Douglas Crimp: *The Museum's Old / The Library's New Subject*. In Richard Bolton, *The Contest of Meaning Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge–London, 1990, 7.
8. Ezeket lásd e könyv Benjaminről szóló fejezetében.
9. Jan Baetens: *Conceptual limitations of our reflection on photography. The question of "interdisciplinarity"*. In Elkins: *Photography Theory*, 53–73.
10. Thierry de Duve: *Time exposure and snapshot: The photograph as paradox*. In Elkins: *Photography Theory*, 109–123.
11. A példa nem egészen találó, lévén hogy Muybridge a 12 (vagy 2 x 12) képből álló sorozatfelvételeit egy optikai vetítő eszköz, a Zoopraxiszkóp segítségével egy-egy másodpercig tartó, újra és újra ismétlődő *mozgókép*ként prezentálta amerikai és európai ismeretterjesztő előadó körútjain. Így a *film* korai előfutárai, illetve a mozgás tanulmányozását lehetővé tevő segédeszközök voltak ezek: magát a mozgást sem az egyes képkockáknak, sem ezek mátrixként elrendezett sorozatainak nem kellett felidézniük. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/taft.htm>; <http://www.youtube.com/watch?v=Yib9JhsNIQQ&mode=related&search=>.
12. Így értékeli egyik recenzense, Elizabeth Edwards is – igaz, nem kevés fenntartással együtt: *History of Photography*, 2008/4, 378.

