

## **Pfisztner Gábor**

### **Fotográfia itt és most**

A konferencia és egyben az előadás címe is: „A fotográfia itt és most”. Itt és most, amely a közhiedelem és az általános vélekedés szerint, több mint másfél száz éven keresztül egyet jelentett a bizonyossággal, amit a fotografikus kép nyújtott. Adott időpillanat és adott térszerte elválaszthatatlan kapcsolatát a fényérzékeny emulzióban. Ez jelentette a fotográfiai paradigmát, amelyet a fényképhasználók természetesen már régóta megkérdőjeleztek, csak sosem beszéltek róla. A fénykép realitása sosem lehetett azonos a világ valóságosságával. Baudrillard azt mondja a Philippe Petit-vel folytatott beszélgetésben, hogy a kép meghaladta a valóságot, túlerült az igazon és a hamison, a reálison és az irreálison.

Mikor rendült meg ez a paradigma, mikor változott meg a felfogásunk a fotográfiáról és miért? Mikor veszítettük el a fénykép igazságába vetett hitünket? Ténylegesen csak a digitális képmódosító és képképző eljárások megjelenésével, avagy már korábban is? W.J. Mitchell a kilencvenes évek elején datálja a posztfotografikus korszak kezdetét, amit összekapcsol a Photoshop néhány évvel korábbi megjelenésével. Esetében tehát az autenticitás elvesztése jelenti a cezúrát, amit a technológiai fejlődésre vezet vissza. David Hockney egy 2005-ben elhangzott interjúban azonban már a 80-as évek közepét jelöli meg, amikor megérett benne a felismerés, a fényképpel való kísérletezés eredményeképpen. Abból indult ki, hogy a fényképnek egykor azért lehetett hitele, mert azt a látszatot keltette, hogy egy megadott helyen és egy megadott időben készült, és ez a két mozzanat a képben szükségszerűen összekapcsolódott. De saját művei is azt igazolták, hogy ez pusztán kitaláció is lehet. Nálá a fotográfia korszakának végét inkább a tapasztalás korlátozott lehetőségeinek a felismerése, ebben fakadóan pedig az igazság kép által közvetített megismerhetetlensége jelöli ki.

W. J. Mitchelllel ugyanakkor egyet ért abban, hogy a digitális képmódosítás adott először valóban lehetőséget arra, hogy a valóságosság és igazság fogalma, ami korábban elválaszthatatlannak tűnt a médiumtól, ebben az összefüggésben végleg semmivé váljon. Éppen ezért Hockney Gursky munkájában látja a fotográfia végpontját, mivel úgy véli, hogy a fotográfia ismét a festészet felé orientálódik, ahonnan egykor a XX. század elején eltávolodott, hogy önmagában, saját mércéje szerint, a médiumból kiindulva avassák meg a világot.

W. J. T. Mitchell 1992-ben megjelent *Képelmélet (Picture Theory)* című tanulmánya, illetve W. J. Mitchell *The Reconfigured Eye* c. könyve szimbolikusan is kijelöli a képi fordulat és a posztfotografikus korszak határát a tudományos diskurzuson belül is. A fotográfiát taglaló elméleti szövegeket összegző munkák is lassan egy évtizede jelentek meg, amelyek leginkább azoknak a vitáknak és álláspontoknak az ütköztetésére és párhuzamba állítására vállalkoztak, amelyek az elmúlt két évtizedet jellemezték. Azóta a fényképről és a fényképezés lényegéről egyre kevésbé önmagáért esik szó. A vizuális kultúrakutatás, a kultúratudományok, az antropológia, mint kulturális jelenségről, a kultúra elválaszthatatlan

részér l beszél, amely összefonódott a látással és a tapasztalással, a megismeréssel.

Hubertus von Amelunxen 1996-ban társrendez je volt egy kiállításnak, amely a *Photography after Photography* címet kapta. Amelunxent els sorban ez az AFTER, tehát a valami után következ állapot, és az abból kiinduló változások foglalkoztatták, akárcsak jelen esetben minket is. Ebben az értelemben az itt és most az egykori fotográfia legfontosabbnak tekintett attribútuma volt, ami megkülönböztette a többi m vészeti formától, és ami sajtószerejét jelentette. Amelunxen azonban ezzel szemben azt gondolja, hogy a fotográfia alapját és lényegét valójában nem ez a szériális ö találkozás, a dönt pillanat kiválasztása adta, hanem az, ahogyan a (lényegében indexikus) nyom médiuma volt, ezáltal egy sajátos prezenciáé, ami révén ez a nyom lehasadt a világról. A kép indexikussága, amellyel Rosalinde Kraus behatóan foglalkozott Charles Sanders Peirce elméletéb l kiindulva, ekkor még megörz dött, és majd csak a digitális technikák megjelenésével vált valóban tarthatatlanná. Ez is mintha azt igazolná, hogy a digitalizáció, a digitális képrögzít és feldolgozó eljárások idézték volna el a s-paradigmaváltást. Tény, hogy a fényképezés átalakult azt követ en, hogy megjelentek ezek a technikák. De lényegét tekintve a változások annak tudhatók be, hogy a fényképezéssel szembeni elvárások változtak meg, ezzel együtt pedig a fényképezés funkciója is.

Talán mondhatjuk azt, hogy megsz nt antim vészetté lenni.

1922-ben Alfred Stiegliz és Edward Steichen körkérdést intézett néhány jelent s kortársához, amit a New York-i avantgárd folyóiratban, az MSS, azaz Manuscripts magazinban tettek fel. Azt tudakolták, sgyetértenek-e a kérdez kkel abban, hogy a fotográfia az utóbbi id ben különös jelent séget nyert, azaz, valami olyasmit emel ki, ami olyan jelent s, mint az, amit m vészetnek neveznek. Marcel Duchamp válaszában azt emelte ki, hogy a fotónak azt a hatást kell elérnie, hogy az emberek megvessék a festészetet, egész addig, amíg majd valami más teszi elviselhetetlenné a fotográfiát. Duchamp-t idézi Hubertus von Amelunxen 1996-ban a már említett kiállítás katalógusának el szavában. Majd felteszi a szükségszer kérdést, hogy hová jutottunk el Duchamp válasza óta és mi lehet majd az, ami ellenm vészetként alternatívát jelenthet a fotográfiával szemben. Alig több mint egy évtizeddel ezel tt Amelunxen még a digitális képalkotásban vélte meglelni ezt az alternatívát, de legalábbis feltételezte, hogy bír ez a technológia olyan potenciállal, hogy alternatívát jelentsen a fotográfiának.

Amelunxen példája is jól mutatja, mennyire kockázatos feltételezésekbe bocsátkozni. A rövid összefoglalóban azt a kérdést tettem fel, hogy merre tart a fotográfia, lehet-e irányokat szabni, vagy el re jelezni azokat a f bb csapásokat, amelyekben a kortárs alkotók kijelölik saját útjukat? Mit jelent egyáltalán ma a fotográfia, és történnek-e még kísérletek ennek meghatározására, illetve megjelenítésére? De valóban tart-e valahová a fényképezés? Valóban tanúi lehetünk-e valamiféle változásoknak? Tudjuk-e egyáltalán, hogy miben áll ma a fényképezés és a fénykép lényege, és ha úgy gondoljuk hogy igen, pontosan értjük-e ezt a lényegét? Nem kényelmesebb-e abból kiindulni, hogy a fotográfia, mint technikai képrögzít

eljárás eljutott valahová, ahol megállapodhat, és folyamatos kölcsönhatásban a digitális technológiákkal, tartósan meg is állapodik itt?

Egy adott id pillanatban mindig szeretünk egy állapotot feltételezni, a dolgok kvázi változhatatlanságából kiindulni. Az aktuális jelent mindig egyfajta végpontként, célállomásként értjük, ahová hosszas, fáradságos és küzdelmes úton végül elérkeztünk. Amit ott találunk, vagy amit oda magunkkal elcipeltünk, azt szeretnénk meg rizni, annak el nyeit tartósan kiélvezni. A változatlanság állapota azonban a halál állapota. Ha valamivel kapcsolatban ez megtapasztalható, akkor az éppen a fotografikus kép. A változás tehát szükségszerű, mibenlétét azonban még mintha homály fedné.

A digitális technológiáknak az analóg fotográfiára gyakorolt hatása ugyanis vitatott. A legtöbben abban látják a digitális képalkotás és az analóg leképezés közötti alapvető különbséget, hogy az utóbbira jellemző az indexikusság, míg az előbbi teljes egészében szintetikus kép. Lev Manovich azonban A digitális fényképezés paradoxonja (*The Paradox of Digital Photography*) c. írásában szembehelyezkedve W. J. Mitchellel azt állítja, hogy a digitális technológia nem forgatta, mi több nem is forgathatta fel a önnormális fotográfiát, mivel önnormális fotográfia nem létezett soha. Arra utal ugyanis, hogy a fényképezés története során az analóg fényképet is mindig manipulálták, módosították, megváltoztatták. Manovich azonban elfelejti megemlíteni, hogy míg ez mindig látható nyomokat eredményezett, addig a pixelek (digitek) cseréje lényegében nyomtalanul megy végbe.

A változás lényegét Amelunxen és Manovich sem a digitalizációban leli meg. Amelunxen úgy érzi, hogy a fotográfia pozíciója alapvetően megváltozott, de nem emiatt. Manovich pedig úgy gondolja, hogy a digitális kép ugyan megsemmisíti bizonyos értelemben a fotográfiát, de ugyanakkor meg is szilárdítja, dicsőíti és halhatatlanná teszi. Ebben látja a fotográfia utáni fotográfia logikáját. Ezért nem is lehet az a valóban lényegi kérdés, hogy lehet-e még olyan a fotográfia, mint azelőtt, lehet-e még fényképeket úgy létrehozni, mint korábban, hanem sokkal inkább az a kérdés, hogy mit jelentenek számunkra az ilyen régi típusú, illetve az újabb, a jelenben készülő fotografikus képek.

Pontosan ez a valami *után* az, ami minket is foglalkoztat, és amely *után* által megváltoztatott fotográfia lényegére Amelunxen is rákérdez. Ebben az új helyzetben felvetődik benne a kétség: lehetséges-e még, hogy a fotográfia olyan helyzetbe kerüljön, ahol a többi médiumtól alapvetően különböző entitásként tud érvényre jutni. Szerinte a fényképezést mindig is az különböztette meg más médiumoktól, hogy nem volt meghatározható pozíciója, nem tartozott egyértelműen sehová. Mindig valamin kívül volt. De ha elfogadjuk azt, hogy Flusser az első posztindusztriális médiumot látta a fotográfiában, akkor érthetővé válik az a zavar, ami abból árad, hogy a fotográfiának nem volt szilárd helye. Nem lehetett ó és talán még most sem lehet ó ugyanis a modernitás fogalmaival leírni, és a modernitás idején kialakult kategóriák alá kényszeríteni. A probléma természetesen nem új. Százhatvan évvel ezelőtt ugyanúgy gondot jelentett, mint ma.

Akkor persze nem azt a kérdést tették fel, hogy merre tart a fotográfia, hanem az volt a vita tárgya, hogy mi is az a fotográfia. Ha erre válaszolni tudtak volna, nem lett volna több kérdésük. De nem tudtak. Azóta a fényképezés és maga a fénykép is a legkülönfélébb elméletek és művészi tevékenységi formák tárgyává vált, mindenki szabadon használhatta. Amelunxen számára ez adta egyediségét és báját. Ez a mindenhol és sehol se. Ezt látta tizenhárom évvel ezelőtt veszélybe kerülni. Miért? Nem a digitalizációban látta tehát a veszély forrását. A digitalizációt csupán egyfajta fordításnak tekinti, olyan áttételnek, amely numerikusan kódolt, ezért nem vizuális. A digitális képkalkotó eljárások ezért sem helyettesíthetik az analóg fotográfiát és így ki sem szoríthatják, mint ahogy ez sem szorította ki a festészetet, hogy a helyébe lépjen. Baudrillard Amelunxennél azonban talán jobban megértette a fotográfia múltjának alakulásában felfedhető lényeges mozzanatokot. Ugyanis nemcsak azt látta, hogy a művészet tovább létezett a fényképezés korában, hanem azt is, hogy épp ellenkezőleg, a fényképezés lassacskán elveszítette a lényegét. Amelunxenhez hasonlóan úgy vélte, hogy a fényképezés kívülről jön és ott is kell maradnia, mivel egy másik időtlen hagyományba illeszkedik, nem a művészetébe és nem az esztétikáéba. A fotó vad forma, amit nem lehet levezetni a dolgok esztétizálásából, mondja, mert a dolgok látszatához, evidenciájához kötődik.

Amelunxen ezt a problémát csak az aktuális jelenben lokalizálta. A veszélyt pedig abban látta, hogy a fotográfia galériaművészetté vált, ezáltal csupán egyé a többi művészetek között, az esztétikai szemlélet pusztá objektumává. Azóta pedig teljesen elfogadottá vált a művészeti iparon belül. Amelunxen felindultságát csak látszólag csillapíthatja, hogy a fotográfia esetében ez csupán formalitás lenne Flusser elméletét követve, miszerint mindössze az határozná meg miként tekintünk a fotográfiára, hogy az információként felfogott fénykép milyen csatornán keresztül jut el a befogadóhoz. De vajon a Flusser által leírt információs csatornaváltás mindkét irányba megtörténhet, vagy az példáját kölcsönvéve, a holdra szállás fényképe a művészeti kiállításról visszakerülhet-e minden további nélkül egy asztronómiai folyóiratba?

A *Photography after Photography* kiállítás elsődleges céljával annak idején azt tették ki, hogy a kiállítás kontextusában váljon megvizsgálhatóvá a fényképezés társadalomban és a művészetben játszott szerepe. Ezzel elég jól lefedték azt a két területet, amelyen belül a kortárs fotográfiai törekvések értelmezhetők. A fényképezést egyrészt valóban társadalmi kérdések vizsgálatára, az ember társadalmi szerepének, helyzetének stb. analízisére használják, vizuálisan átkódolva a tudományos diskurzust, illetve eleve képileg megjelenítve az alkotók saját tapasztalatait. Másrészt pedig igen erősen jelen van egyfajta, a médiumra, annak szerepére és művészetben belüli pozíciójára irányuló kritikai reflexió. Ezek a törekvések természetesen nem minden esetben válnak el egymástól élesen, sok az áthallás, átjárás, átfedés.

Ugyanakkor megállapítható, hogy a fényképező embert már nem a valóság pusztá megjelenítése foglalkoztatja igazán, azt nem reprodukálni szeretné. Belting úgy gondolja, hogy már a modernitás pillantása is szívesebben irányult képzeletbeli dolgokra, hamarosan

pedig még inkább a virtuális világra. Később pedig azt írja, hogy a leképezett dolgok kiszakadnak az élet folyamatából. Arra a jelentésre, ami a dolgok valóságára és a velük való találkozásból nyert tapasztalatainkra kérdez rá, csak egyfajta nyomkeresés révén tesz szert a fotográfia.

A mai használatában bekövetkező referenciavesztést azonban John Taggall ellentétben nem egyfajta rendszerhibaként látja, hanem magában az emberben, aki egy ideje szívesebben álmodozik testetlen világokról.

Belting azt is pontosan látja, hogy az általa ismert vész-fotográfusként jelölt alkotók egy generáció óta a vizuális ténnyel való szabadulást gyakorolják. Megrendezik a világot, hogy ne csak a képen, hanem a témában is magukévá tegyék, írja. Egyet is érthetünk vele abban, hogy ez a változás, melynek során a világ az imagináció anyagává lesz, csak azóta lehetséges, amióta a fotográfia elismerte mediális státuszát, és médiumként megkérdőjelezte saját magát. Ezen a ponton Belting szintén arra a megállapításra jut, mint Amelunxen néhány évvel korábban. Ő is úgy gondolja, hogy a fotográfia végérvényesen megváltoztatta azt az ismertet, ami a többi művészettel elválasztotta. Jeff Wallra hivatkozva írja, hogy fotográfia a konceptuális művészettel való találkozása előtt még nem felelt meg saját dekonstrukciója feltételeinek, amit más művészetek fejlődésük részeként vezettek be.

A fentiek fényében talán kijelenthetjük, hogy itt tartunk most, jelen pillanatban éppen a nagy szintézisek időszakát éljük át.