

GELLÉR JUDIT

Designelmélet MA szak II. évf.

A FÉNYKÉP, MINT A SZELLEM TÁPLÁLÉKA
– AVAGY ELIGAZODÁSI KÍSÉRLET A FOTOGRAFIKUS KÉPEK VILÁGÁBAN

TÉMAVEZETŐ: **HORÁNYI ATTILA**

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, e.adj.



Foto kredit: Gijs Van Den Berg/ Caters News: Erik Kessels: Photography In Abundance, installáció, 2011.

XXXI. Országos Tudományos és Művészeti Diákköri Konferencia
2012. Ősz



MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM
MOHOLY-NAGY UNIVERSITY OF ART AND DESIGN BUDAPEST

ELŐÉTEL

2011 tavaszán egy orvosi rutinvizsgálat során kiderült, hogy az a – szénhidrát fogyasztásban gazdag, ellenben mozgásban szegény – életmód, amit korábban folytattam, megtette a hatását, ezért az orvosaim szigorú diétára fogtak, amiben nem csak az elfogyasztott étel minőségét, de mennyiségét és elfogyasztásának időpontját is figyelembe kellett vennem. Az életmódváltás amellet, hogy drasztikus volt, nem csupán testet, de lelket próbáló feladatnak is bizonyult. Ekkor a lelki támogatás reményében elővettem az ősi ji-king jóskönyvet és tanácsot kértem.

A Ji, táplálás jósjelét kaptam.

„Figyelj arra, mivel táplálod magad s másokat. A táplálást itt a legszélesebb értelemben kell venni: táplálni lehet a testet, a lelket, a szellemet, a barátságot, egy tervet, egy vállalkozást, vagy éppenséggel a közösséget, amelyben élsz.

A jósjel szerint a táplálkozás nem csak fenntart és növel, de eldönti életünk színvonalát is.

Testünket táplálkozással beteggé és egészségessé lehet tenni.

„Az ember azzá lesz, amit eszik.” Ezentúl táplálnak a jó és a rossz érzések, gondolatok. „Az ember azzá lesz, amit gondol.”

De legfőképpen a hitek és a tévhitek táplálnak: „az ember azzá lesz, amivé mágikus hite – képzelete alapján varázsolja magát!”

A Ji jósjele arról a varázslatos anyagcseréről szól, amellyel önmagunkat és környezetünket formáljuk, alakítjuk, s fenntartjuk.” ...¹

A jósjel üzenete alapján azon kezdtem gondolkodni, hogy a táplálás szónak hányféle aspektusával találkozhat az ember: etetés (meg-, beetetés), fogyasztás, habzsolás, nassolás, az ünnepi étel fogyasztásának rítusai, emésztés (meg-, fel-, elemésztés), az ürítés vagy épp az éhség – s vajon miként vizsgálhatnánk ezeket az aspektusokat, ha a minket körülvevő fotográfiákra, mint a szellem táplálékára tekintenénk? Természetesen, ezekhez a metaforákhoz nem csak újabbakat rendelhetünk hozzá, de el is vehetünk belőle, illetve számtalan perspektíva szerint értelmezhetjük őket, mindegyik gondolatkör tovább gondolható, boncolható ezért jelen dolgozatban nem célom – mert ez esetben nem is lehet – a teljességre való törekvés. Megközelítésem nem tudományos alapokon, hanem személyes tapasztalatokon,

¹ Müller Péter: Jóskönyv, Doctor Herz Bt., 2001.

interdiszciplináris gondolkodáson alapszik, és nem kíván több lenni, mint kísérlet egy, a jelenlegiektől eltérő megközelítési mód keresésére a fotográfiához való aktuális viszonyunkban. Címadásommal (A fénykép, mint a szellem tápláléka) nem a szellemfilozófia, a hegeli rendszer központi kategóriájának, az abszolút eszmének a vizsgálata a célom, hanem arra utalok, hogy nem a fizikai táplálkozásról vagy az étkezéssel kapcsolatos képekről, hanem a minket körülvevő fényképek világunkra való hatásáról gondolkodom egy teljesen személyes nézőpont alapján.

FŐÉTEL

Be(etetés)

*„A képeket értelmezni kell. A kép ugyanis – miként minden ember és világ közti közvetítés – sajátos belső dialektika uralma alatt áll. A képek a világot állítják elő, de elébe is állnak.”*Flusser²

Közhelyes kijelentés, mégis igaz, hogy milliárdnyi fénykép között élünk. A fénykép készítés technikai egyszerűsödésével – eleinte a Kodak automata, később a Polaroid instant fényképezőgépek, majd a digitális képalkotó eszközök megjelenésével és elterjedésével – a tömegek által művelhető fotóeljárások kínálata révén, az elkészült fényképek befogadhatatlan mennyiségűvé váltak. A fotográfusok eleinte a festészettől örökölt műfajokat, képkivágásokat, kompozíciós módokat követve, műtermekben készítették el fényképeiket, ám a kezdetben komoly fizikai-kémiai ismereteket megkövetelő mesterség, gyors technikai fejlődésének bekövetkezte, nemcsak kisebb méretű technikai felszereltséget és a műtermekből való kiszabadulást jelentett, de egyre többek számára lehetővé tette a fényképezést és ezáltal mind elterjedtebbé vált. A fényképezés tömegessé válásával – azáltal, hogy a mechanikus képkészítés bárki számára lehetővé vált – mind a képalkotás, mind a fényképek befogadásának normái megváltoztak. A fotográfiák már nem csak archívumokban, múzeumokban, galériákban, albumokban, családi gyűjteményekben, de a digitális tárolóeszközökön is felhalmozódnak. Ha bármelyik internetes képkeresőbe beírjuk a „photography” vagy a „fotográfia” szót, a másodperc törtrésze alatt több millió találatot kaphatunk. A világ fotografikus képekkel történő táplálása, az etetés folyamatos.

² Flusser, Vilém: Képeink, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm>, 2012.10.23.

Felmerül tehát a kérdés, hogy milyen hatása van világunkra a fotografikus képek áradatának? Az egyes társadalmi, történelmi és kulturális változások McLuhan és Innis szerint a különböző médiumok jellege alapján határozhatók meg. A technológiai determinizmus szerint az újabb és újabb kommunikációs csatornák (a könyvnyomtatás, a technikai reprodukálhatóság, a fotográfia, a film, a televízió, számítógép és az Internet médiuma) döntő befolyással bírnak a társadalom fejlődésére. Nem az egyes médiumok által közvetített üzenetek határozzák meg a fejlődés irányait, hanem a médium maga. McLuhan prognózisa szerint az elektronikus média fejlődése, a számítógépes technológiák terén végbemenő változások minden eddiginél erősebb hatást gyakorolnak majd a társadalomra.³

A technikai reprodukálhatóság korában megváltoztak a képfogyasztási szokásaink. Művészetelméleti szempontból nem csupán a Walter Benjamin által érzékletesen megfogalmazott „auravesztéssel”,⁴ azzal hogy számtalan esetben találkozunk előbb a reprodukálttal, – könyvekben, albumokban, újságokban, de legfőképp az interneten – mint az eredeti, valós művekkel; hanem a kommunikáció, mint egy jelképrendszer segítségével történő információcsere egészének megváltozásával is meg kell birkóznunk.

Ma már többnyire a képek uralják a világot, melyek észlelési módunkat változtatták meg. A minket mindenhol körülvevő fényképek miatt, vizuális információ túltelítettséget élünk meg. A mindent körülvevő technikai képek áradatával kapcsolatban W. J. T. Mitchell a „képi fordulat” elnevezést használja: *„A képi fordulat, a képek által totálisan uralt kultúra fantáziája mára reális technikai lehetőséggé vált az egész világon. Marshall McLuhan „globális faluja” ma már a valóság, és ez egyáltalán nem kellemes.”*⁵

A fotográfia felfedezése óta eltelt 170 év során, mind a fényképészek – legyen szó amatőrökről vagy profikról – mind a teoretikusok –, fotótörténész vagy fotóelmélettel foglalkozók – között parázs viták folytak a fénykép ontológiai státuszáról, műfajairól, kategóriáiról vagy tipologizálási lehetőségeiről. Roland Barthes 30 évvel ezelőtt úgy fogalmazott: *„Úgy tűnik, hogy a Fotográfia osztályozhatatlan.”* Miként igazodhatnánk hát el, a képek eme áradatában? Miképp fogyasztjuk a fotográfiát? Barthes a fotográfiához fűződő viszonyunkat háromféleképp értelmezi: mi csináljuk (operator), rólunk csinálják (céltábla/eidolon), mi nézzük (spectator), vagyis a képeknek lehetünk az alkotói, a modelljei vagy a befogadói.⁶ Vizsgálódásom során – hasonlóképp Barthes-hoz – saját képfogyasztási

³ Vö.: Nyíri Kristóf: Idő és kommunikáció, In: Világosság, 2007/4.

⁴ Vö.: Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, Mélyi József ford., http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html 2012.10.20.

⁵ Mitchell, W. J. T.: A képi fordulat, In: Balkon, 2007/11-12.

⁶ Vö.: Barthes, Roland: Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.

szokásaimat alapul véve, a befogadó, mint a fényképek fogyasztójának pozícióját igyekszem felvenni.

Fogyasztás

„Végtelenül több kép van, mint ahány dolog. Egyetlen dolognak számtalan nézete, fölül-, alul-, keresztül-, át- stb”. Ezzel kezdődik a fényképezés filozófiája...” Klaus Honnef

A világban megjelenő képeknek nem csak tudatos, de tudattalan fogyasztói is vagyunk. Ha a minket körülvevő fényképekre, mint kommunikációs médiumra tekintünk, akkor a tudományos, dokumentatív, szórakoztató, reklám és művészeti funkciói miatt, különböző üzeneteket tartalmazó – tájékoztató, informáló, igénykeltő, figyelemfelkeltő stb. – céljait figyelhetjük meg. A korábbi képkészítési és képnézési szokásaink pedig részben áthagyományozódnak, részben új módokon nyilvánulnak meg. Ahhoz, hogy korunk képeit olvasni és megérteni képessé válhassunk, sokszor korlátokba ütközünk, mégpedig a saját korlátainkba, amelyek részben képzettségünkhöz, vagy épp képzetlenségünkhöz, az egyéni tapasztalatainkhoz, ízlésünkhöz, identitásunkhoz stb. köthetők. Művészettapasztalatunk már nem csak a közvetlen környezetünkben megjelenő kortárs művészeti alkotásokra korlátozódik, hanem a végtelen információáradat révén, mindarra, ami az elmúlt több száz év – eltérő – művészeti viszonyait jellemzi, mind gyakorlati, mind teoretikus szempontból.⁷ A világról alkotott képünk elemei tapasztaláson, ismereten alapszanak ezért a látottak ábrázolását, nagymértékben befolyásolják az azokról való ismereteink. A mögöttes tudás, amellyel egy-egy jelenséget vizsgálunk, mind befolyásolják az arról alkotott képünket, hiszen a tárgyak, formák különböző információt közvetítenek számunkra. A szemmel felfogható világot síkban, akár a valóságos méret többszörös kicsinyítésében vagy nagyításában látni és általa elképzelni a valóságot, csak a jelenségekről megtapasztalt élményeink segítségével lehetséges.⁸ Amikor pedig a képekről gondolkodunk, sosem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy egyetlen dologról számtalan fotografikus felvételt készíthetünk. Egyetlen dolog, például egy kutya, az optikai lencse (és a képkészítő) számára annyi képből áll, ahány nézőpontból azt leképezni képes (ahány mozdulatot tesz az állat).

⁷ Gadamer, Hans-Georg: A művészetfogalom változása. In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*. Budapest: L'Harmattan, 2006.

⁸ Gombrich, E.H.: *A látás analízise a művészetben*. In: *Művészet és illúzió*, Budapest: Gondolat, 1972.

A kommunikáció és az idő közötti kapcsolat elválaszthatatlan a fejlődés szempontjából, akár a múltbeli történések rögzítésére, a jelen megfigyelésére, akár a jövő prognosztizálására gondolunk. Mircea Eliade két időfajta, a szent időt és profán időtartamot különbözteti meg. A szent idő, mint egyfajta visszafordítható, a múltbeli szakrális élmények jelenvalóvá tételét szimbolizáló viszony ellentétben áll a végtelen, megszakítások nélküli profán idővel. A vallásos ember számára léteznek szent időtartamok, rítusok melyek megismételhetők, a profán ember azonban – bár ő is meghatározott időtartamok szerint él – eltérő intenzitású időket ismer.⁹ Ahogy Eliade az idő érzékelésének szakrális és profán voltáról beszél, úgy beszélhetünk képfogyasztási szokásainkról is, hiszen vannak olyan képek, melyeket hosszabb időn keresztül, elmélyülve, esetenként megismételve nézünk meg, míg mások megtekintése a hétköznapi rutin cselekvései során épphogy nem rituálissá, hanem rutinszerűvé válnak.

Habzsolás

„Az utóbbi időben a fényképezés majdnem olyan elterjedt szórakozássá vált, mint a szex vagy a tánc, ami azt jelenti, hogy a fotózást – akárcsak a többi tömegművészetet – a legtöbben nem művészet gyanánt űzik. Jobbára társadalmi rítus ez, védekezés a szorongás ellen, és a hatalom gyakorlásának eszköze.” Susan Sontag¹⁰

A fotó médiuma nem csak kezdetben, de mind a mai napig elbűvöli az embereket. A kezdetben kémiai és fizikai tudáshoz, bonyolult apparátusok használatához köthető mesterség a huszadik századra a hétköznapi élet részévé vált, a huszonegyedik században pedig, szinte nélkülözhetetlen kellékké váltak a különböző képalkotó eszközök. A fotó tömegessé válásával kapcsolatban Susan Sontag már az 1970-es években megfogalmazta az ember az irányú igényét, hogy fényképekkel alátámasztott valósághoz és fényképekkel felfokozott élményekhez jusson.¹¹ Az Internet korlátlan lehetőségeket nyújt a fényképek megjelenítésére. A megjelenítés lehetséges formái között szerepelnek az egyéni, személyes weboldalak, az ingyenesen használható képmegosztó felületek, a fotós egyesületek és galériák honlapjai, a különböző blogok stb. felületei. A mértéktelen képmegosztás és képfogyasztás legrelevánsabb példáját azonban a közösségi oldalakon tapasztalhatjuk meg. A feltöltött, letöltött megosztott

⁹ Eliade, Mircea: A szent és a profán: a vallási lényegről Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987.

¹⁰ Sontag, Susan: Platón barlangjában. In A fényképezésről, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987. 16.o.

¹¹ Uő.: Képvilág. In A fényképezésről, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987. 40.o.

képek által virtuálisan exponáljuk magunkat szűkebb, s tágabb közösségünk felé. A fényképek igazi kavalkádja a humoros, elgondolkodtató, profi, amatőr, privát, társadalmi, művész és sok más fotográfia kaotikus halmaza keveredik nap, mint nap ebben a virtuális örületben. Szinte felfogni sem tudnánk, hogy mindez a virtuális képáradat milyen (fizikai) mennyiséget jelent, mennyi valós képpel egyenértékű. Erik Kessels holland művész kiválasztotta az internet egy ismert (közösségi és fotómegosztó) weboldalát és az egy napon belül feltöltött képeket nyomtatta ki, és halmozta fel egy amszterdami kiállításon. Alkotásával, a töménytelen mennyiségű fénykép közt botladozó látogatók figyelmét nem csupán arra kívánta rádöbbsíteni, hogy az internet használói milyen hatalmas tömegű képpel bombáznak nap, mint nap, hanem a családi és privátfotók nyilvánossá válásának kulturális jelenségére is reflektált.

A fotó demokratizálódásával a fényképezőgépek és a fényképek egyre gyakoribbá váltak a háztartásokban, és úgy váltották fel lassan a falakon a szentképeket a családi fényképek, ahogy később a televízió foglalta el a szent sarok helyét az otthonokban. A privátfotónak egyelőre nem csak definiálásában, hanem művészettörténeti helyének kijelölésében is nehézségekbe ütközünk. Miközben a hivatásos-profi és az amatőr-privát szociológiai meghatározottsága – kívül esve a művészet intézményrendszerén – új fotográfiai stílusokat definiált, a kulturális dokumentumoknak minősíthető, belső célokra szánt amatőr fényképek családi és privát aspektusa is összemosódott.¹² A családi képek olyan kulturális tárgyak, melyek nem nyilvános vagy művészi szándékkal készülnek, általában magáncélra készített képek, és a család vagy a szűkebb baráti kör kontextusában bírnak fontossággal.¹³ Ezen értelmezés szerint családi képnek hívható minden olyan fénykép, amin rokonok vannak, és amit megőriz a család, abban a pillanatban azonban, amint a hozzátartozó érzelmi- és emlékkapcsolatok személyenként megváltoznak, vagy jelentésüket veszítik e körön kívül, priváttá válnak.¹⁴ A korábban csak a család és barátok számára bemutatott privátképek esetében vannak olyan események, melyek különös fontossággal bírnak, ezért rendszeresen lehet találkozni velük a legkülönbözőbb családi albumokban. Leggyakoribb az ünnepek megörökítése, főképp a karácsony, húsvét, születésnapok és avatási szertartások a közkedvelt témái a családi- és privátfényképeknek, de ünnepi és ez által megörökítendő alkalomnak számítanak az utazások és nyaralások is, amelyeknek szintén nélkülözhetetlen kelléke a fényképezőgép. Az utazások szabadságot és gazdagságot jelentenek, ezért a munkától való el-

¹² Bán András: Dorka úszik. In A vizuális antropológia felé, Budapest, Typotex, 2008. 237.old.

¹³ Bán, Forgács: I have the same photo, only its a different kid. Családi fotó I. Vizuális antropológiai kutatás. Munkafüzetek (Budapest: Művelődéskutató Intézet), 1984. 8-9.old.

¹⁴ Bán András: Dorka úszik. In A vizuális antropológia felé, Budapest, Typotex, 2008. 237.old.

szakadás napjai szintén ünnepnapok.¹⁵ A kirándulások és családi nyaralások azért is bírnak kiemelt jelentőséggel, mert ekkor a család minden tagja jelen lehet. A privátfotósok fényképeikkel, sokszor nevezetes helyszíneken – vagy hírességekkel együtt – készült fotóikkal bizonyítják az esemény megtörténtének hiteles voltát, vagyis a fényképeket bizonyító erejű dokumentumként is használják. Az utazások során készített fényképeket szokás szerint nemcsak a családi albumba ragasztják be, hanem egymásnak, barátoknak és munkahelyi kollégáknak is megmutatják, vagyis sok esetben fényképeik nem csupán a dokumentálás, hanem a prezentálás igényével is készülnek, ezért a megítélésük szerint lehetőleg jobban sikerült, legelőnyösebb képeket készítenek és mutatják be. A privátfotósok képei főbb témákba rendezhetők, tipikusan a rendkívülit, a hétköznapit pedig a fotózás aktusával avatják rendkívülivé.

Mindezek a képek azonban korábban csak a család és barátok szűkebb kontextusában bírtak fontossággal. A magánélet fényképeken dokumentált mozzanatai, melyek régebben csak a család vagy kisebb közösség számára voltak láthatók, mára abszolút nyilvánossá váltak, épp ezért érdekelne külön kifejtést annak az összehasonlító vizsgálata is, hogy a mennyiben változtatta meg, megváltoztatta-e a privátfotók képkészítői intencióját, illetve a lefényképezett témákat a digitális technika és az internet nyilvánossága?

Az ünnepi étel

„Ahhoz, hogy valamit művészetnek lássunk, szükség van valamire, amit a szem nem képes felfedezni: a művészetelmélet környezetére, a művészettörténet ismeretére: egy művészetvilágra.”

Artur C. Danto¹⁶

Attalai Gábor 1976-ban Csendéletevés címmel készített egy 7 képből álló fotósorozatot. A képeken egy vázában, (feltehetőleg tulipánokból készült) virágcsokor áll, melyhez egy férfialak hajol le, majd fogyasztja el a virágok szirmait. Mindazon túl, hogy Attalai, a magyar progresszív fotó egyik legmeghatározóbb alakja volt, ezt a számomra igen szimbolikus munkát választottam az ünnepi étel elfogyasztásának gondolatköréhez. Attalai munkája számomra egyszerre reflektál a fotográfia kezdeti, festészettel vívott harcának – a

¹⁵ Szegő György: Privátfotó: szimbólumszótár, Theater Art Fotó, Budapest, 1998. 16.old.

¹⁶ Danto, Arthur C.: The Artworld. The Journal of Philosophy, 61, 1964. 571-84. [Magyar fordítás: Horányi Attila: A művészvilág. Engima, 4, 1994. 41-52.]

festészettől örökölt műfajok (jelen esetben a csendélet) átvételének, továbbgondolásának, majd felülírásának – mozzanataira és a fotográfia megjelenésének nem csupán társadalmi és gazdasági, de a kultúrafogyasztási szokásokra nézve is döbbenetes hatásaira egyaránt. Miközben a fotográfia rohamosan terjedt a világban, megjelenése után alig pár évtizeddel – műfajokat és stílusokat teremtve, majd megszüntetve azokat – a hatodik művészeti ággá nőtte ki magát. Azonban a fényképezés, mint egy a tömegek által művelt (művészeti) eszköz, kifejezési forma, magával hozta azt a kérdést is, hogy miként választódik ki egy-egy fénykép fotóművészeti alkotássá?

Arthur C. Danto *Művészetvilág* című írásában amellel foglalt állást, hogy a műtárgyakat más tárgytól sokszor nehéz megkülönböztetni ezért sok esetben a befogadó nem is tudja, hogy művészettel találkozik, egészen addig, míg egy művészetelmélet fel nem világosítja, hiszen a művészetelméletek, az artworld részeként segítenek felismerni a műalkotásokat és lehetővé teszik a művészetet.¹⁷ Danto téziseit – mely a fotográfiára vonatkoztatva is jelentős – George Dickie *Az Új Intézményi Művészetelmélet* című munkájában fejti ki. Dickie amellel érvel, hogy egy artefaktum intézményi keretek között válik műalkotássá. Az artefaktumot úgy definiálja, mint egy *„ember által készített tárgy, különös tekintettel a későbbi használatra”*, azonban ezeknek az alkotásoknak nem feltétlenül kell kész tárgyaknak lenniük, vagyis a fotográfia esetében a fényképezőgép exponáló gombját megnyomva egy artefaktum készül. Dickie előfeltevései között szerepel azonban az is, hogy nem minden artefaktum műalkotás, de minden műalkotás artefaktum. Ahhoz, hogy egy artefaktum (egy fénykép) műalkotássá váljon, szükséges a művészetvilág elismerése. A művészetvilág befogadó közege, a (public) tagjai, akik kellő ismerettel rendelkeznek ahhoz, hogy megértsék, és értékelni tudják a művészetet, két központi aspektusa az, hogy (i) az amit lát, az művészet; illetve (ii) annak a képességnek a birtokában van, hogy megérteni és értékelni (akár pozitívan, akár negatívan) tudja a látottakat. Dickie további érvelése szerint a műalkotás egy olyan artefaktum, melyre egy társaság, vagy egy társaság valamely része az értékelés várományosságának a státuszát ruházza át, és ekkor az artefaktum bizonyos keretek között fellépő pozíciójából adódóan műalkotássá válik. Elmélete nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy ha egy alkotónak nem voltak művészi intenciói, pusztán artefaktumokat hozott létre, akkor ezek a tárgyak mégis műalkotássá váljanak, azáltal, hogy a befogadó közeg beemeli azokat a művészetvilág keretei közé.¹⁸ Ezek szerint az elkészült fénykép annak

¹⁷ Uő.

¹⁸ Dickie, George: *The New Institutional Theory of Art. Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology*, Lamarque – Olsen, New York, 2004. 47-54.

szellemében válik művészetté, hogy „művészeti alkotásként” tekintenek rá, legyen ez a figyelem bármilyen irányú.

Az artefaktuális művészetet a létrehozásra irányuló igény generálja. Danto és Dickie elméleteit a fotográfiára vonatkoztatva elmondhatjuk, hogy a művészi szándékkal, a kontextusukból való kiragadással, vagy a prezentálás gesztusa révén egyaránt műalkotássá válhatnak egyes fényképek. Ahhoz, hogy művésztnek lássunk egy fényképet, alkotójának nem feltétlenül kell művészi intencióval vagy professzionális tudással rendelkeznie egy művészfotó megalkotásához, hiszen a sok különböző művészetvilág befogadó csoportja mind saját szisztémái szerint engedi be kapuján a művészeket. Amellett, hogy ezen elméletek a művészetet úgy definiálják, mint artefaktumok, melyek intézményi kereten belül válhatnak műalkotássá, nem foglalnak magukban esztétikai értékítéletet, és nem foglalnak állást a művek tartalmára vonatkozóan sem; mégis fontossá válik ez az aspektus mind az értelmezés, mind a befogadás szempontjából, hiszen megkönnyíti a világban lévő milliónyi fénykép közti eligazodást.

EMÉSZTÉS – ÜRÍTÉS

„De tulajdonképpen a fotók kezelnek minket, hogy rituális magatartásra programozzanak bennünket, az apparátusok visszacsatolása szolgálatában. A fotók elnyomják kritikai tudatunkat, azért, hogy elfeledtessék velünk a funkcionálás ostoba abszurditását, és csak ennek az elfojtásnak köszönhetően válik a funkcionálás egyáltalán lehetségessé. Így a fotók bűvös kört alkotnak, amely a fotográfiai univerzum formájában kerít be minket. Ezt a kört kell megtörni.” Flusser

A fotografikus képek szinte mindenhol jelen vannak (újságokban, magazinokban, könyvekben, plakátokon, galériákban, virtuális felületeken stb.), körülvesznek (és meghatározzák) életünket. Villém Flusser azokat a felületeket, melyeken fényképekkel találkozunk, csatornáknak, fotóterjesztési apparátusoknak nevezi, melyek visszacsatolásra készítetik a társadalom tagjait. A különböző információs tartalommal, üzenettel rendelkező képek, különböző csatornákon keresztül jutnak el hozzánk, befogadókhoz, s ez által a különböző fényképeket a szerint értelmezzük, hogy mily módon találkoztunk velük. Flusser megfogalmazása szerint: *„A fotók felosztása csatornákra tehát semmiképpen sem mechanikus, hanem inkább kodifikáló folyamat: a terjesztés apparátusai a fényképet a befogadása szempontjából döntő jelentéssel itatják át.”* Vannak azonban olyan esetek, amikor a médium

„csatornát vált”, vagyis egy magazinból egy galériába kerül, egy fotóalbumból egy reklámplakátra és így tovább. Flusser gondolatmenete ebből a szempontból kitágítva ugyan, mégis nagyon is hasonlít az intézményi elmülethez, vagyis ahhoz, hogy ugyanakk a fényképnek többféle interpretációs lehetőségével kell és lehet számolnunk.

Az egyes képek megjelenéskor fellépő értelmezési keretet a tér-idő-személy hármásának kontextusa mellett több tényező, például a képek szöveghez való alá-, felé-, vagy, mellérendeltségi viszonya (például ekfrázis vagy illusztráció) is befolyásolja. Emellett, illetve ettől függetlenül, a „kódolási” folyamat többszereplős, mely – a kulturális körülmények és meghatározottság függvényében – változhat az alkotó intenciójától és a befogadó interpretációjától egyaránt. A befogadó interpretációja, – ahogy a műbefogadás is – számos diszciplína – a pszichológia, a kommunikáció, a filozófia, esztétika, szociológia stb. – mentén vizsgálható. Az egyén szubjektumban megalapozott ízlésítélete egyfajta, az egyénre jellemző tapasztalatokon nyugvó értékrend megnyilvánulása, míg az ízlés objektívebb mércéje, a (művészeti) kánon, az értelmiségi elit, a (művészet) elméleti közegének döntései strukturált sorozatát foglalja magában. Mitchell a tömegkultúra, a média formálta ízlés mellett, az értékítélet változásának – egy igen elborzasztó – példájára mutat rá, amikor ekképp fogalmaz: *„A CNN megmutatta, hogy egy vélhetően tájékozott és képzett populáció (példának okáért az amerikai választók) úgy nézi végig egy egész arab társadalom megsemmisítését, mint egy látványos televíziós melodrámat, amelyben igen egyszerű módon a jó végül győzelmet arat a rossz fölött.”*

Miként értékelhetjük tehát mindezt a vizuális képáradatot? A fotó médiuma – például korábbi rendeletetése, kommunikációs szerepei vagy akár táblakép funkciója – nem csak a tömegessé válással, hanem a digitális technika boomja miatt is óriási változáson ment keresztül. A digitális fotótechnika mégsem feltétlenül csak minőségi, hanem mennyiségi változásokat is hozott, miközben számos fotóelméleti kérdés kvázi ugyanúgy nyitva maradt. A fotó mint médium helye a világban egyre kevésbé pozicionálható, határozható meg helyesen. A fotográfiára – felismerve az eredeti dolog és másolata, a hasonmás/képmás kérdését – rég nem tekintünk a valóság képeként, hiszen a reprodukció technológiája alapvetően változtatta meg a képek működését. Tudjuk, hogy a fotó szerepe a valóság rögzítésében nem objektív, hiszen „... A kamera a valóságnak csak egy meghatározott kivágását fogja be, és sohasem egy valóságkontinuumot.”¹⁹ Tudjuk, hogy a fotográfia

¹⁹ Honnef, Klaus: A fényképezés a hitelesség és a fikció között. In Fotóelméleti szöveggyűjtemény, Bán András – Beke László szerk. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1997. 89.o.

megváltoztatta, nem csak a valósághoz fűződő viszonyunkat, de alapvetően változtatta meg az emlékezet jellegét, a képet készítő, azt birtokló és a lefényképezett emberek viszonyában is. Tudjuk, hogy a fotó átértelmezi a hétköznapi tapasztalásainkat. Tudjuk, hogy a fénykép átalakítható, manipulálható, megváltoztatható, hiszen a retusálás az egyik legrégebbi fotótechnikai/utólagos képi beavatkozó eljárások egyike, és ahogy a fotografikus eljárások, ugyanúgy változtak a manipulálásra irányuló eszközök is. Tudjuk, hogy a művészi és nem művészi, a magas- és tömegkultúra, az amatőr és profi, a privát és nyilvános aspektusai közti különbségek elmosódnak a folyamatos átjárás következtében...

A tudomány, az oktatás, a politika, a média, a művészet és a privát szféra egyaránt fényképekkel teríti be a világot, naponta milliónyi fénykép készül. A fotográfia mai állásáról nem csak beszélni nagyon nehéz, de nézőpontot választani sem könnyű, ahogy sem az intézményi elmélet, sem Flusser filozófiája nem foglal állást jó és rossz művek között. És a fotográfia teoretikusai – például Barthes a Világoskamrában, úgy fejt ki a fotográfia osztályozhatatlanságát és besorolhatatlanságát, hogy egyetlen, édesanyjáról készült képről beszél; Flusser úgy írta meg, a fotográfia filozófiája című munkáját, hogy egyetlen hivatkozást (lábjegyzetet) sem használ és egyetlen alkotót sem nevez meg; de Sontag sem műelemzések által írta esszéit –, nem konkrét művekről hanem a fényképezésről, mint jelenségről szólnak.

Ahogy a testünk valós táplálása során, az emésztés és ürítés célja az, hogy a bevitt táplálék hasznos anyagai beépüljenek a szervezetünkbe, míg az emészthetetlenek, a káros anyagok kiürüljenek. A szellem fotográfiákkal történő táplálása során ezért különösen fontos szerepe van a kritikának, melynek túl kell lépnie szubjektív, egyénileg megalapozott értékítéleteken; a kritikusoknak jártasságot, gyakorlatot kell szerezniük, folyamatosan bővíteniük eszköztárukat a tudatos reflexióhoz. Ahogy dolgozatom elején írtam, kifejtéseimben, gondolatmenetemben nem törekedhettem a teljességre. A táplálkozás egyes metaforáinak értelmezése (például a nassolás, mint a tartalmas és tartalmatlan szórakozás, az éhség – csak elképzeléseink lehetnek róla, hogy milyen volt a világ fotók nélkül vagy épp „fekete-fehérben”), illetve az itt leírtak tovább, illetve újragondolása – számomra legalábbis – feltétlenül szükségesek.

IRODALOMJEGYZÉK

- Barthes, Roland: Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.
- Bán András: Dorka úszik. In A vizuális antropológia felé, Typotex, Budapest, 2008.
- Bán, Forgács: I have the same photo, only its a different kid. Családi fotó I. Vizuális antropológiai kutatás. Munkafüzetek, Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1984.
- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, Mélyi József ford., http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html 2012.10.20.
- Danto, Arthur C.: The Artworld. The Journal of Philosophy, 61, 1964. 571-84. [Magyar fordítás: Horányi Attila: A művészvilág. Engima, 4, 1994. 41-52.]
- Dickie, George: The New Institutional Theory of Art. Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology, Lamarque – Olsen, New York, 2004.
- Eliade, Mircea: A szent és a profán: a vallási lényegről, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987.
- Flusser, Vilém: Képeink, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm>, 2012.10.23.
- Gadamer, Hans-Georg: A művészetfogalom változása. In: Nagy Edina (szerk.): A kép a médiaművészet korában. Budapest: L'Harmattan, 2006.
- Gombrich, E.H.: A látás analízise a művészetben. In: Művészet és illúzió, Budapest: Gondolat, 1972.
- Honnef, Klaus: A fényképezés a hitelesség és a fikció között. In Fotóelméleti szöveggyűjtemény, Bán András – Beke László szerk. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1997.
- Mitchell, W. J. T.: A képi fordulat, In: Balkon, 2007/11-12.
- Müller Péter: Jóskönyv, Doctor Herz Bt., 2001.
- Nyíri Kristóf: Idő és kommunikáció, In: Világosság, 2007/4.
- Sontag, Susan: Platón barlangjában. In A fényképezésről, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987.
- Szegő György: Privátfotó: szimbólumszótár, Theater Art Fotó, Budapest, 1998. 16.old.