

# A médium formája, avagy a forma médiuma...

## Fotó és kortárs művészet 3. rész

PFISZTNER GÁBOR

Az előző részben a kortárs művészet problémáját jártam körbe, főként ahhoz keresve valami fogódzót, hogy honnan is ragadható meg általános érvényűen az, hogy mi a kortárs a művészetben. A sorozat harmadik részében, amint korábban említettem, a médium kérdésével foglalkozom. Ez a választás – mint ahogy a korábbi sem – nem önkényes. Amennyiben olyan megnevezéseket használunk, mint „fotóművészet”, akkor azt meg kell tudnunk alapozni. Ha jelent valamit az, hogy „kortárs fotóművészet”, akkor a kortársiságán túl (amennyiben az nem csupán időben többé-kevésbé azonosat, egyidejűt jelent) azt is meg kell tudni határozni, hogy miben is áll ennek a „fotóművészetnek” a sajátossága, ami megkülönbözteti a művészet minden egyéb területétől. Ezt pedig kevésbé (főleg hagyományos) esztétikai fogalmak felől lehet megközelíteni, inkább a médium, azon túl pedig a médium sajátosságának (specifikusságának) problémája felől.

„Ne nevezd magad »fotóművésznek«, hogy ki ne nevetesd magad a »festőművészekkel« és »szobrászművészekkel«; nevezd magad fotográfusnak és várj, míg a többi művész testvérének nevez”,<sup>1</sup> írta Peter Henry Emerson 1889-ben művészetet tanuló diákok számára. Az ő megfogalmazása is egyértelművé teszi azt a hagyományos felfogást, amely szerint a művészet különböző területekből áll, amely területeket a végzett tevékenység szerint különítik el egymástól. A tevékenység jellegét pedig meghatározza az eszköz és az anyag, amivel az adott területen alkotók dolgoznak. Így beszélhetek szobrász(művész)-ről, festő(művész)-ről, grafikus(művész)-ről. Ez az a kor volt, amikor a művészeti tevékenységet még nagyjából a kézműves jártasság (és gyakorlottság) és a „zsenuális” elegyből vezették le, és amelynek mélyén az ókori görög *techné* fogalomnak egykor általános jelentése rejtőzött. A *techné* olyan tudásnak számított, amely ahhoz volt szükséges, hogy valamit létre lehessen hozni, és amelynek jelentősége a létrehozottban volt. A *techné* tudásként tanulható volt, ennyiben tehát nem pusztán tapasztalat. Ez a mesterségbeli tudással rendelkező „zsenu” volt az, aki a különféle anyagokat megmunkálva, felhasználva formálta meg a művet, azaz ebben az értelemben „formát” adott az „anyagának”. A *techné* volt egy olyan felfogása is, amely szerint olyan alakítást jelentett, hogy az anyagból bontotta ki azt, ami nem volt inhe-

rensen benne foglalva (az agyagban a váza, a fában a hordó). A művészet és a művészeti tevékenység ilyen felfogása is mutatja azt a lényegi különbséget, amely a hagyományos „médiumok” és a „fotográfia mint médium” között van (épp ezt a különbséget igyekeztek eltüntetni, de legalábbis csökkenteni a különböző „kézműves” eljárásokkal, a 19. század közepén a kompozittechnika segítségével, a végén pedig a piktorialisták az általuk kidolgozott, úgynevezett nemeseljárásokkal). Ezzel pedig eljutottunk a „médium”-hoz mint központi problémához. A történetileg kialakult művészeti tevékenységek médiuma és a fotográfia médiuma közötti különbség – gondolhatnánk – könnyen belátható. A fotográfus ugyanis sosem formálja az anyagot a kézművesség hagyományos értelmében. A szó szoros értelmében nem is történik formaadás, hiszen a kép a fény által jön létre, a fotográfus tevékenysége (amit William Crawford kameraszintaxisnak nevez) arra irányul, hogy a felvételezés megfelelő feltételeit biztosítsa a fényképezőgép beállításával, a rögzítéshez használt nyersanyag, valamint a felvételezéshez legalkalmasabb időpont kiválasztásával. Ezt követően pedig (ez lesz majd Crawfordnál a „nyomat-szintaxis”,<sup>2</sup> valójában nagyítási szintaxis) a kidolgozásnál kell arra ügyelnie, hogy az általa elképzelt legjobb eredményt elérje (durva leegyszerűsítéssel, és csak abban az esetben, ha kémiai alapú, analóg fényképezésről beszélünk). Éppen ezért egészen addig, amíg a művészi tevékenységnek az „anyagformálás” állt a középpontjában, nem pedig a tágabb értelemben vett konceptualitás, a fogalmi gondolkodás (mint pl. már Duchamp-nál), valóban az volt a helyzet, amit Moholy-Nagy pontosan leírt. A fotográfusok egy része (a piktorialisták, az USA-ban a fotószeccsesszió képviselői) a festészetet (grafikai eljárásokat) igyekezett utánozni, pontosabban látványvilágát előidézni (még a „naturalista” Peter Henry Emerson is, hol a barbizoni iskola festőit, hol az impresszionistákat), de legalábbis onnan merítette az ihletet a témaválasztáshoz vagy a képtárgy kidolgozásához. Ezzel szemben igyekezett Moholy-Nagy körülhatárolni a fényképezés sajátosságait. Persze nem ő volt az első, aki megértette, hogy miben más a fényképezés, mint az egyéb „médiumok”, és miként lehet önérvényűen használni. Már az 1910-es években elkezdtek kísérletezni, igaz, nagyon különböző alapokról indulva és nagyon eltérő célokat követve. Ebben az időszakban viszont megjelenik az ellenpólus is. A dadaista művészek, majd a szürrealisták is dolgoztak fotóval, de nem foglalkoztatta őket az, ami Moholy-

Nagy, illetve sok más kortársa számára a fotográfia mint eljárás lényegét adta: saját mediális sajátosságai, amennyiben a fotográfiát hagyományos, az anyag értelmében vett médiumnak tekintjük, amelynek egyik legfontosabb jellemzője az optikai alakítás új elve.<sup>3</sup> A dadaisták számára a fényképet hétköznapiasága, közönségessége tette elsősorban fontossá, továbbá az, hogy nem volt festészet, nem tartozott a jól bevált művészeti eszközök közé,<sup>4</sup> viszont sajátos kapcsolatban állt azzal a világgal, amelyet reprezentált, és amelynek sajátos „valóságát” kölcsönözött. Ebből viszont arra kellene következtetni, hogy a korszak „fotóművészei” egy egészen másfajta fotográfiát ismertek és műveltek, mint a dadaisták vagy a szürrealisták (de akár a konstruktivisták is). De vajon miben állt ennek a fotográfiának a mediális egyedisége? Ez egy olyan kérdés, amelyre a leginkább még Moholy-Nagy adott különféle válaszokat, bár ő is inkább a kutatás irányairól, a kísérletezés lehetőségeiről beszélt, illetve arról, hogy miként formálja át a látásunkat a fényképezés.

Ha tehát „fotóművészetről” kívánunk beszélni, akkor azt kellene tudni meghatározni, miben állnak ezek a sajátosságok, mi az egyedisége a fényképezésnek (mediális értelemben). Mivel a fotográfia „technikai médium”, egy technikai eszköz, ez azt is jelenti, hogy állandóan változik, „fejlődik”, átalakul. Nemcsak a fényképezőgép, hanem a „fotográfiai nyersanyagok is”. Akkor mi az, ami alapján a fényképezés medialitása és annak specifikuma megragadható, ami megkülönbözteti más „médiumoktól”? Ez látszólag naiv kérdés, de ha komolyan fontolóra vesszük, nem is az tűnik problematikusnak, hogy miben különbözik másoktól, sokkal inkább az – amire már Peter Osborne is felhívta a figyelmet –, hogy mi az, amiben azonos önmagával.

A modern művészet kapcsán Clement Greenberg egy 1960-as előadásában beszélt az egyes művészeti területek, azon belül is a festészet sajátosságairól, aminek alapjául az úgynevezett médiumspecifikusság szolgált. Greenberg azt hangsúlyozta, hogy a modernitás idején minden művészetnek meg kell tudnia határozni saját működési körét és hatását, amely csak arra jellemző. Ezáltal persze le is szűkítette tevékenysége lehetőségeit, viszont annál biztosabban uralhatta azt a területet. Greenberg szerint minden művészeti tevékenység különleges és neki megfelelő köre egybeesett azzal, ami médiuma természetének sajátosságait jelentette. A művészet kritikus viszonya önmagához ezeknek a sajátosságoknak a hangsúlyozására és mások kiszűrésére irányult.<sup>5</sup> A törekvés erre jelentette a „művészetek” ön-meghatározásának alapját, ami a saját magukra irányuló kritikájuk lényege volt. Greenberg itt egyértelműen hangsúlyozza a kritikai mozzanatot, azt, ahogyan a művészet mindig kérdésessé tette tevékenységében saját feladatát, céljait, lehetőségeit, egyáltalán önmagát. Ezt tartja ő a felvilágosodás örökségének és a modern művészet egyik legfontosabb jellemzőjének. Lényegében ebből vezeti le a médium sajátosságait is firtató attitűdöt.

Ez tehát az a viszonyrendszer, amelyben el kellene tudni helyezni a fotográfiát mint önálló médiumot. Ehhez képest meglepő, hogy a fényképezés nagy szószólói közül, akik Greenberg kortársai voltak, Beaumont Newhall a „tisza” (*straight*) és az általa miniatúrnek nevezett (valójában a kisfilmes géppel történő) fotográfia specifikusságának legsajátabb elvét „összintességében” (*honest*) és „egyenességben” (*straightforward*) látja.<sup>6</sup> Ennél pontosabb definíciót nem ad, bár azt kiemeli, hogy a fényképezés

esztétikája elválaszthatatlan a technikájától. Mintegy húsz évvel később John Szarkowski, a Museum of Modern Art fotógyűjteményének akkor vezetője ennél azért konkrétabban fogalmazott. Először is, tisztában volt azzal, hogy a könyvben bemutatott képeknek alig van közös vonása, leszámítva sikerüket és a kifejezés közös eszközeit. A közösen osztott „víziójuk” maga a fotográfia, jelentsen ez bármit. Ebből adódóan a fotográfia (talán épp a médium?) története a fotográfusok előremutató érzékenységén alapul, írja Szarkowski, amelynek köszönhetően érzékelték a médiumban rejlő jellemzőket és problémákat. Ehhez kapcsolódóan felsorol öt szempontot is, amelyek általánosan fotográfiai specifikumnak tekinthetők szerinte. Ezek a „dolog maga”, a „részlet”, a „keret”, az „idő”, illetve a „nézőpont”.<sup>7</sup> Mind ez azonban részét képezi annak, amit a már említett William Crawford – William M. Ivins fogalmát kölcsönvéve – kameraszintaxisnak és nyomat- (nagyítási) szintaxisnak (*camera*, illetve *printing syntax*) nevez. Ivins a reneszánsz korától használt grafikai eljárásokat elemezte, és ehhez kapcsolódóan alkotta meg a nyomtatási szintaxis fogalmát, amely azt jelentette nála, ahogyan a metszők, karcolók a vonalakkal dolgoztak az anyag felületén. Ebből kiindulva értelmezte a nyomtatás különbségeit, hasonlóságait, valamint rámutatott a történeti korszakok és a kulturális régiók közötti különbségekre. Ebbe a sorba illeszkedett a fotográfia is, amelynek ugyan szerinte nincs szintaxisa, viszont a megjelenítés terén ezeknek a grafikai eljárásoknak mint információhordozók előállítására alkalmas technikáknak a folytatásaként tekintett rá.<sup>8</sup> Crawford ezzel szemben úgy gondolja, hogy a fotográfiának is van szintaxisa, amely elválaszthatatlan a technológiától, ami a felhasznált technikai elemek kombinációja. Ez határozza meg, hogy mennyire „lát jól” az eszköz, és kijelöli azokat a korlátokat, amelyeken belül a fotográfus kommunikálhat.<sup>9</sup> A későbbiekben Crawford inkább foglalkozik a nyomtatásból adódó sajátosságokkal, mint a kamerával, bár nyilván az sem elhanyagolható, hiszen meghatározza, hogy mit és hogyan láthatunk a „felvételen”. Sok minden visszaköszön, amivel már Moholy-Nagynál is találkozhattunk, pl. az objektívek használata, nézőpont stb. Ennél érdekesebb a nyomatszintaxis kategóriája, amelynél valójában anyagi minőségekről beszél (a nagyítópapír színe, textúrája, fényessége, az alkalmazott technikából fakadó, szemmel is jól látható különbségek például egy ambrotípiá, egy cianotípiá, illetve egy baritált papírra készült nagyítás között). Az érdekessége ennek, ellentétben Szarkowski igen körvonalazatlan, de mégis inkább a technikai eszközre mint információközvetítőre összpontosító megközelítésével, hogy az optikai szempontokon túl (ami azért a különféle optikai eszközöknek köszönhetően már a festészetben is jelen volt<sup>10</sup>) elsősorban azokban a minőségekben látja a fotográfia sajátosságát (ezt nevezi szintaxisnak), amely a fotográfiai nyersanyagok eltérő anyagi jellemzőiből és az azon alapuló taktilis és vizuális benyomásokból fakad.<sup>11</sup>

Crawford 1979-ben publikálta a könyvét. Ez volt az az év, amikor Rosalind Krauss megjelentette a szobrászati mező kiterjesztéséről szóló cikkét az *October* magazinban, egyértelműen rámutatva arra a paradigmaváltásra, amely a médium és specifikusságának értelmezésében a megelőző bő egy évtizedben végbement.<sup>12</sup> Ahhoz viszont, hogy mindannak relevanciája legyen, amit Crawford jellemzőnek és meghatározónak tartott, egy

olyan paradigmának kellett volna érvényesülnie, amelyben ezek a minőségek jelentőséggel bírnak, és amelyeknek köszönhetően a fotográfia megkülönböztethetővé válik a többi művészeti területtől, ahol ezek a meghatározottságok mint pozitív korlátok jelennek meg, amelyekre a művész a művének rámutat és rá is kérdez, azaz kritikusan viszonyul hozzá. Ezzel azonban nemcsak az a probléma, hogy a hatvanas évek művészete, azon belül is a konceptuális művészet alapvetően diszkreditálta a „művészetet”, és szembeállította velük az „egy művészetet”,<sup>13</sup> hanem az is, hogy kérdéses, mennyire érvényesült ez a kritikai attitűd azoknál a műveknél, amelyeket ebben az értelemben a „modern fotóművészet” alkotásainak tekintünk.<sup>14</sup> Az 1920-as és 1930-as években még érvényesült az, amiről Crawford a nyomatszintaxis kapcsán beszél: ahogy ő is fogalmaz, és ami vélhetően rekapitulációja az Ansel Adams (valamint az ebből a szempontból – is – méltatlanul mellőzött Dulovits Jenő) által is felismert és leírt elvnek, miszerint már az exponálásor tisztában kell lenni azzal, hogyan is fog kinézni a nagytás. Ennek a felfogásnak lényegében sosincs egyeduralkodó szerepe, mert már ebben az időszakban is vannak alternatív elképzelések (pl. Walker Evans felfogása a dokumentarizmusról mint stílusról, szemben a műfaji felfogással, ahol a kameraszintaxis értelmezhető, de a nyomatszintaxis aligha, és ugyanez igaz kell, hogy legyen Lee Friedlanderre, Garry Winograndra vagy még korábban Ro-

bert Frankre, akik elsősorban könyvben gondolkoztak, nem pedig falra függesztett képtárgyakban). A Szarkowski könyvében körvonalazódó fotóművészet-felfogás épp arra az időre esett, amikor ez a paradigma háttérbe szorult, és nem is annyira fokozatosan helyébe lépett egy másik, amelyet pl. Rosalind Krauss is postmédium-állapotnak nevez.

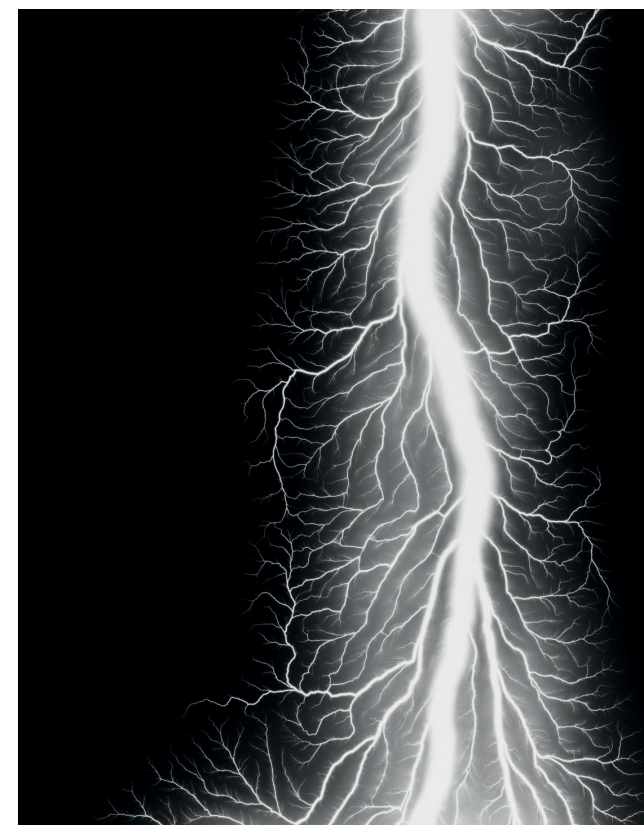
Azzal kell tehát szembesülnünk, hogy a „modern művészet paradigmája”, amelynek alapja a különféle művészeti területek elkülönítése, ami visszavezethető a mediális sajátosságokra,<sup>15</sup> akkor veszti érvényét, amikor a fotográfia elfogadottá kezd válni a művészet hagyományos intézményrendszerén belül.<sup>16</sup> Nem állítható persze, hogy ez teljesen egyeduralkodó nézet lesz, hiszen éppen a nyolcvanas években meghatározóvá váló, a festett táblakép helyére aspiráló fotografikus „tabló”<sup>17</sup> ad okot és alkalmat a Greenberg-féle médiumspecifikusság egyik jelentős követőjének, Michael Friednek, hogy immár a fotográfiára próbálja meg alkalmazni ezeket a szempontokat, amelyeket ő korábban a festészet kapcsán igyekezett érvényre juttatni (pl. abszorpció szemben a teatralitással).<sup>18</sup>

A medialitás teljes negligálásán és szerepének tagadásán innen és túl azonban vannak jelentős elméletek, amelyek egy jellemzően köztes pozíciót foglalnak el, és amelyek segítségével értelmet kap sok minden, ami amúgy nehezen lehetne értelmezhető a kortárs művészetben. Ha kronologikusan haladunk, ak-

Hiroshi Sugimoto: Hyena-Jackal-Vulture, 1976 © HIROSHI SUGIMOTO



Hiroshi Sugimoto: Catherine of Aragon, 1999 © HIROSHI SUGIMOTO



Hiroshi Sugimoto: Lightning Fields 327, 2014 © HIROSHI SUGIMOTO

kor mindenképpen Rosalind Krauss megközelítésével kell kezdeni, hisz ő kutatóként meghatározó alakja ennek a korszaknak. Azért is érdekes az, amiről gondolkodik, mert utólag erős hajlam mutatkozik arra, hogy úgy állítsák be, mintha valamiképp újraélesztette volna a médiumspecifikusság fogalmát. Krauss azonban belátja, hogy a Greenberg (és Fried) által hangoztatott megközelítés nem tartható fenn, legalábbis annak az a része, amely az anyaghasználaton és az attól elválaszthatatlan technikán alapuló szétválasztásból logikusan következne. Ennek ad hangot már viszonylag korán (1979-ben) a szobrászat kapcsán, amikor arról a kiterjesztett (kitágított) mezőről (területről) ír, amelyben a korszak szobrászatának alkotásai elhelyezhetők.<sup>19</sup> A nyolcvanas években tovább lép, amikor a médium megalkotásáról, újraalkotásáról beszél, főleg az ír művész James Coleman kapcsán, aki szerinte létrehoz egy új médiumot azzal, ahogyan tablószerű fényképeinél használja a fotónovella (*fotoromanza*) sajátos mediális mozzanatait (továbbá a színházi dramaturgia bizonyos eszközeit). Eszerint tehát bármennyire is fényképeket készít Coleman, őt nem lehet a „fotóművészet” kategóriájába sorolni.<sup>20</sup> Néhány évvel később Walter Benjamin kapcsán ír a fotográfia médiumának újra feltalálásáról,<sup>21</sup> ami természetesen nem jelenti a visszatérést sem a Crawford által vázoltakhoz, de ahhoz sem, amit Ansel Adams vagy a német Renger-Patzsch, esetleg a szintén német Otto Steinert<sup>22</sup> képviselt évtizedekkel korábban.

Krauss egy köztes pozíciót képvisel azon a spektrumon, ahol a másik szélső értéket leginkább Peter Osborne, Irene V. Small vagy Sabeth Buchmann jelenítik meg. Buchmann például a hagyományos „formalista krédóval” szemben azt vallja, hogy a konceptuális műveknél a médium meghatározása sokkal inkább alkalmazásának mikéntjéből fakad, így a sajátossága olyan kü-

lönös funkcióitól függ, mint a dokumentáció, információ, kommunikáció, részvétel, interakció stb.<sup>23</sup>

Small ezzel szemben (bár mindettől nem teljesen idegen módon) úgy értelmezi a médiumot, hogy az kölcsönös függésben van a formával, amelyben alakot ölt, amely láthatóvá teszi. Ez a megközelítés, amint azt egyértelművé is teszi, a német szociológus, Niklas Luhmann médiumfogalmából indul ki, amelynek a lényege a médium és a forma kölcsönös meghatározottsága. Ugyanakkor Small úgy látja, hogy Luhmann értelmezésében a „médium” nem jelent különálló médiumokat, mint a szobrászat vagy a festészet. Ehelyett olyan eszközként fogja azt fel, amelynek köszönhetően kommunikációs folyamatok valósulnak meg. Így tehát a médium ténylegesen közvetítő szerepet játszik, amely megalapozza a forma megjelenésének lehetőségfeltételeit, írja.<sup>24</sup>

A médium és a forma közötti alapvető különbség Luhmannnál csak az őket alkotó elemek kapcsolódásában fedezhető fel. A médium olyan elemek együttese, amelyek lazán kapcsolódnak egymáshoz, míg a formát adók szorosan illeszkednek. Ez teszi a médiumot alkalmassá arra, hogy igazodjon a formához. Luhmann szerint a médiumot, amelyet a művészetben először is létre kell hozni, a forma teszi azzá, ami, egyúttal pedig láthatóvá. Nem arról van szó, hogy rendelkezésünkre áll valamilyen anyag vagy bármi más, például maga a művészet mint médium, amely megtalálja a maga formáját, hogy láthatóvá váljon, hanem épp fordítva. A forma az, amely kiköveteli magának a médiumot, amelyben megmutatkozhat. Egy ponton azonban a médium is formává, míg a következő lépésben a forma is médiummá válhat. A médium tehát az, ami a formát akként, ahogyan van, egyáltalán lehetővé teszi. A gondolatmenet szempontjából



Hans Eijkelboom: Die 3 Kommunisten/The 3 communists, 1975  
© HANS EIJKELBOOM



Hans Eijkelboom: Warschau/Warsaw, 1978 © HANS EIJKELBOOM



Hans Eijkelboom: Photonotiz/Photo Notes, Amsterdam, 3/8/2013  
© HANS EIJKELBOOM

különösen fontos, hogy Luhmann az egész problémát rendszerelméleti szempontból közelíti meg, ami itt azt jelenti, hogy a médium vagy a forma sem létezhet „magánvalón”, azaz függetlenül attól a rendszertől, amelyben egyáltalán formaként és médiumként értelmezhetővé válnak.<sup>25</sup>

Ezekből a médiummeghatározásokból az tűnik ki, hogy a fotográfiának nem az anyaghasználaton alapuló (nyomatszintaxis) vagy az optikai-technikai megoldásokból (kameraszintaxis) fakadó minőségei elsődlegesek és meghatározóak akkor, ha a kortárs művészetben betöltött szerepéről gondolkozunk. Ezek a jellemzők vagy minőségek természetesen esetenként hangsúlyossá, ha úgy tetszik, jelentéshordozóvá válhatnak, de sosem csak önmagukban. A fotográfia története, történeti és mai szerepe (kulturális formaként), jelentősége mint adatrögzítő és hordozó, illetve kommunikációs eszköz, amin a legkülönfélébb társadalmi gyakorlatok alapulnak, lényegi módon befolyásolja használatát és kijelöli helyét a kortárs művészetben, miközben mindez állandóan témájává is lesz annak a kritikai viszonynak köszönhetően, amely a művészetre irányul, amit amúgy Greenberg elsődlegesen a modern művészet legfontosabb vonásaként, illetve a vele szemben megfogalmazott elvárásaként írt le.

Jó példa erre **Hiroshi Sugimoto**, akinek Black Box című kiállítása december 16-án nyílik az amszterdami Foam Galériában, és 2017. március 8-ig lesz látható. A japán művész egyre terjedelmesebb életművét a mesterségbeli tudás, a hagyományos fotográfiai eszközök használata mellett az teszi különlegessé, ahogyan a nyugati és a keleti gondolkodást állandóan szembeállítja műveiben, amelyeknek csak látszólag főszereplői a megjelenített tárgyak, intézmények, terek vagy földrajzi helyek. Sugimoto tevékenysége, azon belül pedig a fotográfiai eszközök használata, továbbá a kiválasztott „téma” jól példázza Luhmann médium és forma fogalmát. Itt a fotográfia ugyanis legalább annyira médiuma, mint formája a műnek, akárcsak a róla való gondolkodás, ami nem elválasztható attól, ahogyan a dioráma vagy a fényképezéssel szoros kapcsolatban álló film, illetve a mozi intézményére rákérdez, miközben a „fotográfiai látás” alapvető jellemzőit vonja kritika alá.

Sugimotohoz időben viszonylag közel áll **Hans Eijkelboom**, akinek több évtizedet átfogó munkáit Fotográfiai koncepciók 1970-től napjainkig címmel november 4. és 2017. március 19. között mutatja be a kölni Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur. Eijkelboom a hetvenes évek eleje óta készít különféle konceptuális műveket. Projektjeiben főként a fotográfia által befolyásolt, nem ritkán épp a kamera számára előadott, előtte „eljátszott” ideálisnak gondolt, valójában ismétlődő, sablonos ön-reprezentációval, az azt megelőző előítéletekkel, előfeltevésekkel foglalkozik a tipizálás és az összehasonlítás módszerének segítségével. Bármennyire banálisnak, együgyűnek is tűnnek Eijkelboom felvételei, néhány évtizeddel ezelőtt azok a felismerések, amelyeken alapultak, még frissnek számíthatnak (amit jól mutat, hogy számos kortársát is foglalkoztatták).

**Wolfgang Tillmans** egész termeket kitöltő installációiról vált korábban ismertté. 2014-ben a velencei építészeti biennáléra azonban egy kétszorosított videóinstallációt készített, amely egyrészt fényképek „áramlása”, időbeli egymásutánisága, másrészt pedig egy állandóan változó montázskép. A június 5-én nyílt, csak címében könyvformára utaló Book for Architects január 29-ig látható a hannoveri Sprengel Múzeumban. A folyamatosan áramló képekkel Tillmans az építészetet, az épített környezetet



Wolfgang Tillmans: Book for Architects 2014, videóinstalláció

hez való viszonyát manifesztálja. A kortárs építészet motívumai, elemei keverednek rurális építészeti struktúrákkal. Nyilvánvalóan kevésbé érdeklik a tipológiai megközelítések, sokkal inkább a képek szekvenciái, elrendezése, egymáshoz való viszonya, ami már korábbi installációit is meghatározta. Ezúttal a fotográfia egykor marginális (Nan Goldinnak köszönhetően a kortárs művészetben is elfogadottá vált) vetített formáját használja, amely révén a képnézés időmózzanatát is befolyásolja, megszabva a befogadás lehetséges tartamát, ezzel is utalva arra, hogy nem csak a képek, de a látványok is csak átmenetiek, időszakosak, a hétköznapiakban is. Igaz, mindig újabbak foglalják el a helyüket, miközben feledtetik, törlik a korábbi benyomásokat. Itt ugyan adott az ismétlés lehetősége, kérdés, hogy a néző veszi-e magának hozzá a fáradságot.

Egy teljesen más pozíciót foglal el a korábbiakkal ellentétben **Viviane Sassen**, akinek Umbra című sorozatát január 19. és 2017. április 1. között mutatja be a chicagói Museum of Contemporary Photography. A holland születésű, gyerekkorában három évig Kenyában élt Sassen művészeti tanulmányai előtt divattervezést és fotográfiát tanult. Jelenleg is számos magazinnak fényképez divatanyagokat. Emellett készíti „autonóm” sorozatait, amelyek egyfajta visszaemlékezésnek tűnnek a gyerekkorára. Akkori emlékfotószelvények, benyomások, érzések formálódnak képekké. Az Umbra egy fényképekből és multimédiás anyagokból (nincsen meghatározva, hogy ez itt mit jelent) összeállított műegyüttes, amelyben a „többi munkájára is jellemző fény-árnyék játékot hangsúlyozza”, fogalmaz a kurátor. Sassen különféle szín-es sík felületekkel hoz létre kompozíciós viszonyokat, amelyek

háttere sok esetben a homok (véltetően Kenyában), amit kiegészítenek a kezek árnyékai. Az árnyék, a test jelenlétének „abszolút bizonyítéka”, különösen fontos szerepet játszik a munkáiban. Problemátikus viszont, hogy azok a stratégiák, amelyek jól működnek a *fashion* világában, reflektálatlanok maradnak ezekben a sorozatokban.

A kortárs fotográfiában igen népszerűek a régi, „archaikus” technikák, és nemcsak a nagyítások, másolatok készítésénél, hanem a képrögzítés esetében is. Ezek esetenként keveredhetnek a közelmúlt technikai megoldásaival vagy akár a digitális rögzítési módokkal is. Az olasz **Paolo Gioli** hosszú évek óta dolgozik ezen a határterületen, ahol még a grafikai sokszorosító eljárások is szerephez jutnak. A párizsi Sage galériában La matičre et l'image („Az anyag és a kép”) címmel október 6. és november 6. között megrendezett kiállításán ezekből a munkákból válogattak. A kuratori szövegben igazi feltalálónak, innovatív eljárásokat kedvelő, azokat intenzíven használó művészként írják le. A Vatikáni Múzeum gyűjteményében készült Luminescente című felvételeihez foszforeszkáló anyaggal bevont lemezt használt, amelyről a képet papírra transzferálta, ez eredményezte a szokatlan látványt. Az eljárásból fakadó különös, zavarba ejtő megjelenés eközben nyilvánvalóvá teszi a fotográfiai reprezentáció és az „autonóm” kép közötti különbséget. A Torace című sorozat nagyméretű polaroid felvételekből áll, amelyeken az emberi test szoborszerű torzoként jelenik meg. Gioli munkája, bár technikai értelemben fotográfia, mégis inkább csak eszközként használja azt, akárcsak a szokatlan eljárásokat, a különféle „archaizáló”, roncsolt vagy „tökéletlen” képi hatások elérése



Viviane Sassen: Lemogang, 2013 © VIVIANE SASSEN



Viviane Sassen: Axiom GB01, 2014 © VIVIANE SASSEN



Paolo Gioli: Serie Thorax, 2015 – Torace I, 2007 © PAOLO GIOLI Courtesy SAGE Paris

érdekében. A töredezettség, a hiba, a hiány azonban nem problémafelvetésként jelenik meg, hanem csak a látványt meghatározó esztétikai minőségként.

A modernitás óta jellemzi a művészetet az állandó legitimációs kényszer, az, hogy mindig, minden egyes megvalósulásában rá kell kérdeznie önmagára, és igazolnia kell saját léte jogosultságát. Ez az a mozzanat, amit Greenberg is kiemel azzal kapcsolatban, mennyire fontos a művészet kritikai viszonyulása önmagához, amely folyamatosan saját alapjaira, lehetőségeire, korlátaira és szerepére irányul a (legtágabb értelemben vett) kultúra egészén belül. Ez a kritikai viszony, amit Osborne is fontosnak tart, teszi többek között lehetővé, hogy a művészet állandóan realizálja a művészet/nem művészet közötti megkülönböztetést, létének szükségszerű velejáróját, ami elválasztja a hétköznapi dolgok és helyzetek világától. Luhmann rámutat arra, hogy ez a megkülönböztetés elsősorban abban a kommunikációs helyzetben valósul meg, amelyben végső soron maga a médium/forma kettősség lesz a médium. A fotográfiára nézve ez az az jár, hogy megannyi aspektusában, használatában, megjelenésében a róla való gondolkodással együtt (amely teoretikus tárggyá teszi „médiumként”) ebben a viszonyrendszerben szintén mindig a kérdés középpontjában kell, hogy álljon.

#### Jegyzetek

<sup>1</sup> Peter Henry Emerson: Naturalistic Photography for Students of The Art. London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. 1890. 254-255. oldal. Itt érdemes megjegyezni, hogy az interneten általában hibásan, forrásmegjelölés nélkül, az ameri-

kai filozófusnak, esszéistának és költőnek, Ralf Waldo Emersonnak tulajdonítják ezt az idézetet.

<sup>2</sup> William Crawford: The Keepers of Light, A History & Working Guide To Early Photographic Processes. New York, Morgan & Morgan. 1979.

<sup>3</sup> Moholy-Nagy László: Malerei, Fotografie, Film. 8. Bauhausbücher. Sorozat szerk. Moholy-Nagy László, Walter Gropius. München, Albert Langen Verlag. 1927. (magyarul: uő: Festészet, fényképészet, film. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, Corvina. 1978.) Továbbá uő: A festéktől a fényig. Szerk. Sugár Erzsébet. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó. 1979. Ebben a kérdésben nincsen lényeges különbség az ő és pl. Albert Renger-Patzsch gondolkodása között, hiszen az optikai torzítás (alul-és felülnézet), a sötét-világos tónusok viszonya egymáshoz stb. elég hasonlóknak tűnik, bár Moholy-Nagy inkább kísérletezett a „teljes spektrumon”, míg például a nagytávok minősége nem nagyon foglalkoztatta.

<sup>4</sup> „New York, May 22, 1922 Dear Stieglitz, Just a few words, which I do not really even want to write. You know well what I think of photography. I would like it to make people despise painting, that is, until something else makes photography unbearable. That's how far we have come.” (Kedves Stieglitz, csak néhány szó, amit nem is igazán szeretnék leírni. Nagyon jól tudok, hogy mit gondolok a fényképezésről. Azt szeretném, ha megutáltatná az emberekkel a festészetet, azaz addig, amíg valami más nem teszi elviselhetelenné a fényképezést.) In: Wolfgang Kemp, Hubertus von Amelnunx. Theorie der Fotografie. München, Schirmer Mosel. 1999. 39. oldal.

<sup>5</sup> Clement Greenberg: Modernist Painting. In: The Collected Essays and Criticism. IV. Modernism with a Vengeance 1957-1969. Szerk. John O' Brien. Chicago, University of Chicago Press. 1993. 85. oldal.

<sup>6</sup> Beaumont Newhall: Photography 1839-1937. New York, The Museum of Modern Art. 1937. Itt 75. oldal.

<sup>7</sup> John Szarkowski: The Photographer's Eye. New York, The Museum of Modern Art. 1966. Számára a fotográfus (egyébként William Crawford számára is) a legfontosabb ebben a játékban, bár ő itt azt mondja, hogy minden fotográfus a fotográfiától tanulja el, amit kell.

<sup>8</sup> Ezt alátámasztaná Kittler állítása, miszerint Népce valójában egy sokszorosító eljárását akart kidolgozni, amely mechanikusan képes képet reprodukálni. In uő: Optical Media. Berlin Lectures 1999. Ford. Enns Anthony. Cambridge, Polity Press. 2009.

<sup>9</sup> William Crawford (1979), 7. oldal.

<sup>10</sup> Lásd ehhez például David Hockney sokat támadott könyvét, amelyben azt igyekszik igazolni, hogy már a reneszánsz művészetben is használtak optikai segédeszközöket. Uő: Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. London, Thames & Hudson. 2006. valamint Don Ihde: Die Kunst kommt der Wissenschaft zuvor. Oder: Provozierte die Camera obscura die Entwicklung der modernen Wissenschaften? In: Instrumente in Kunst und Wissenschaft, Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert. Szerk. Helmar Schramm, et al. Theatrum Scientiarum. Berlin, New York, Walter de Gruyter. 2008. 417-429. oldal.

<sup>11</sup> Csak érdekességként érdemes felidézni, hogy a piktorialisták éppen olyan „nyomatszintaxist” alkalmaztak, amellyel igyekeztek elrejtetni a fénykép sajtószertüségét (pl. a fényes felületet, a szürke tónusokat), és inkább grafikus hatások elérésére törekedtek (pl. Constant Puyo vagy maga Edward Steichen, aki később gyökeres fordulatot vett).

<sup>12</sup> Rosalind E. Krauss: Sculpture in the Expanded Field. October 1979/8. (1979. tavasz). 30-44. oldal.

<sup>13</sup> Rosalind Krauss idézi ez ügyben Joseph Kosuthot. In: uő: "A Voyage on the North Sea", Art in the Age of the Post-Medium Condition. London, Thames & Hudson. 2000. 10. oldal.

<sup>14</sup> Ez a fenti kronológia szerint ez a 19. század közepétől az 1960-as évek elejéig bezárólag, esetleg a hetvenes évek végétől mondjuk a kilencvenes évek közepéig tartana. Nehéz lenne azonban azt állítani, hogy ebben a korszakban a főleg technikai okokból (ami szintén a fotográfiai szintaxishoz tartozik) nagyon különböző fotográfiai törekvések között bármi közös vonás felfedezhető lenne, a kritikai viszonyulásnak és az önreflexiónak, amely a fényképezés mibenlétének lényegére rákérdezne, alig van nyoma (Moholy-Nagy mellett még Anton Giulio Bragaglia esetében, aki megcsinálja a Fotodinamika Futurista sorozatot, illetve Alvin Langdon Coburn vortográfiáinál, továbbá Paul Strand és Charles Sheeler egyes fényképeinél, illetve közös „Manhatta” című filmjükénél).

<sup>15</sup> Ez természetesen nem csak az anyagot jelenti, pl. a festéket, hanem a vászon sík felületét, a keretet. De akkor mi is van a fényképpel, aminek szintén van kerete és szintén sík felület határolja? Ez ellentmond Greenberg azon követelésének, amely szerint a művészeti területeknek a „tisztaságra” kell törekedniük.

<sup>16</sup> Ehhez pl. Hans Belting, Rosalind E. Krauss, Peter Osborne stb.

<sup>17</sup> Vö. Jean-François Chevrier, James Lingwood: Another Objectivity. Institute of Contemporary Arts London, London, Institute of Contemporary Arts. 1988. továbbá uő: 'Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie'. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Verlag Cantz. 1989.

<sup>18</sup> Fried elméletének kritikájához lásd többek között Diarmuid Costello: On the Very Idea of a 'Specific' Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts. Critical Inquiry 2008 34. (2008 tél). 274-312. oldal.

<sup>19</sup> Rosalind E. Krauss (1979)

<sup>20</sup> Rosalind E. Krauss: "...And Then Turn Away?" An Essay on James Coleman. October 1997/81. (1997. nyár). 5-33. oldal.

<sup>21</sup> Rosalind E. Krauss: Reinventing the Medium. Critical Inquiry 1999/25. 2 "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin. 289-305. oldal.

<sup>22</sup> Subjektive Fotografie, ami minden volt, ami nem dokumentarista vagy alkalmazott fotó, Becherék ezért sem találtak megértésre az 50-es évek végén Németországban, ahol Steinert felfogása szinte egyeduralkodónak számított ekkor. Ehhez lásd pl. Otto Steinert: Subjektive Fotografie; ein Bildband moderner europäischer Fotografie. A collection of modern European photography. Bonn, Bruder Auer. 1952.

<sup>23</sup> Sabeth Buchmann: The (Re)Animation of Medium Specificity in Contemporary Art. In: Contemporary Art: 1989 to the Present. Szerk. Alexander Dumbadze, Susanne Hudson. Wiley-Blackwell. 2013. 107-116. oldal.

<sup>24</sup> Irene V. Small: Aspecificity/Autopoietic Form. Ibid. 117-125. oldal. Itt 119. oldal.

<sup>25</sup> Luhmann elméletéhez lásd többek között: uő: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 1998. továbbá Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 1995. és Das Medium der Kunst. In: Aufsätze und Reden. Szerk. Oliver Jahraus. Stuttgart, Philipp Reclam. 2001.

FOTÓ SZAKÜZLET



info@artwork.hu • 1-202-1653

Photo