

Mary Ann Doane

Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma

Absztrakt

Doane tanulmányának a célja a film mediális meghatározottságának történeti artikulációja, különös tekintettel a küszöbön álló analóg-digitális váltásra. Peirce jeltaxonómiájából kiindulva a filmkép indexikalitását vizsgálja. Rámutat arra, hogy Pierce két egymásnak némely ponton ellentmondó index-meghatározást vázol fel: az index mint nyom és az index mint deixis fogalmát. Míg az nyom egy létező (valamikori) jelenléte mellett tanúskodik (amit Barthes számára a fotográfia „ez volt” pillanata, egy elmúlt pillanat jelent), a deixis jelen idejű, a jelet a mutató gesztusának meghosszabbításaként hozza létre, melyben ő maga fel is oldódik. Doane amellet érvel, hogy a film az index mint nyom és mint deixis dialektikáján alapszik. Ezzel szemben a digitális egy materialitás nélküli médiumként legitimálja magát, mely az absztrakcióra és az anyagtalanság fantáziájára épít. Abban a kérdésben, hogy a digitális médiumnak tekinthető-e, a tanulmány arra hajlik, hogy - mivel a digitálisnak nincs szükségszerű viszonya az időhöz -, eltörli a korábbi médiumfogalmat.

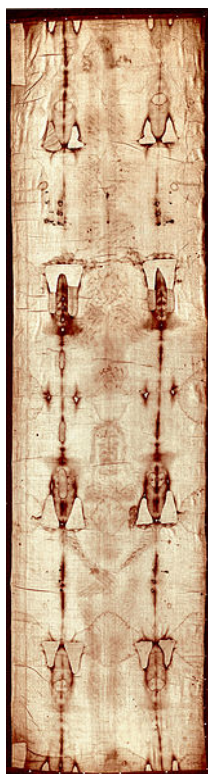
Szerző

Mary Ann Doane a University of California Berkeley Film és Média Tanszékének professzora. Megjelent kötetei: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Indiana University Press, 1987), *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (Routledge, 1991), és *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Harvard University Press, 2002).

Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma

Pusztán csak megemlíjtük, hogy Krisztus
»Torinóban őrzött halotti leple« az ereklye és fénykép
szintézisét jelenti. (André Bazin) ^[1]

Georges Didi-Huberman a torinói lepel indexikus státuszáról szóló provokatív cikkében feltárja a „látható ezen eljövételének” részben teológiai, részben technológiai vonásait. Mint az egyik legfontosabb ereklye, melyet néha a körmenetben kiállítanak – csak azért, hogy egyszerre fölkeltsé és meghiúsítsa a *látás* vágyát, és azt a vágyat, hogy ellenőrizzük Krisztus testének nyomát – , a lepel csak egyfajta hermeneutikai *erőfeszítés* által válik olvashatóvá. A lepel olvashatóságát és auráját 1898-ban Secondo Pia erősítette meg, amikor előhívta fotografiai negatívját, melyen „váratlanul” megjelent egy felismerhető arc. Pia számára ez az epifánia csodás pillanata volt. ^[2]



*A torinói lepel teljes
képe a 2002-es
restauráció előtt*



Secondo Pia negatívja a torinói lepelről

Didi-Huberman azt mutatja be, hogyan vált az index a fotografiai eljárás által ikonná, mely magán viseli az ikonológiához fűződő szent konnotációkat. A hívők számára az ikonikusság ebben az esetben elengedhetetlen, és olyan technológia által van életre hívva, melynek objektivitása és autentikussága megkérdőjelezhetetlen. Didi-Hubermannak a lepelről szóló elemzése arra összpontosul, hogy miképpen jön létre a figuráció a foltból.

A fotográfia tökéletes közvetítője ennek a csodának, mivel osztozik a folt indexikus státuszában – mint a létező nyoma és következésképp hitelesítője. Nem véletlen, hogy az index kitüntetett formája a halállal kapcsolódik össze: a torinói lepel, André Bazin halotti maszkja *A fénykép ontológiájában*, Roland Barthes (1985) fotója, mely tökéletesen megragadja halott anyja lényét, és alkalmat ad egy hosszú elmélkedésre az indexikusságról. Az indexikus csábereje szorosan kapcsolódik ahhoz a bensőséges cinkossághoz, melyet Didi-Huberman a „referencialitás fantáziájának” nevez, a valós makacs álladóságához, mely legteljesebben a halálban valósul meg. Az sem véletlen, hogy mind a fáraó halotti maszkja, melyet Bazin említ, mind a torinói lepel az uralkodáshoz kapcsolódik. A torinói lepel egyfajta szemiotikai egyeduralomra tett szert.



Szembeesülve a digitális fenyegetésével és/vagy ígéretével az indexikalitás mint kategória középpontivá vált a filmelméletben, ahogyan Bazin munkássága is. Azt is mondhatnánk, hogy az indexikalitás a filmi médiumspecifikusság elsődleges jelzőjévé vált, azzá a megfoghatatlan fogalommá, amely meghatározó szerepet játszott a filmelmélet történetének kialakulásában, azzal a céllal, hogy elkülönítse a filmet a többi művészettől (főként az irodalomtól és a festészettől), és kijelölje a terület határait. Esszencialista konnotációi ellenére a médiumspecifikusság határozottan történeti fogalom, melynek definíciója szüntelenül változik a különböző társadalmi-történeti kontextusokban. Születésekor a film legszembetűnőbb tulajdonsága tulajdonképp az indexikalitása volt, melyet számtalan újság- és magazincikk magyarázott, beharangozva az idő és a mozgás megragadásának új technikai képességét, amit változatlanul „magának az életnek” a megragadásaként tekintettek. Griffith és Eisenstein munkái nyomán azonban – egészen különböző módon – és a film művészetként való konceptualizálásával, a szerkesztés vagy a montázs vált a filmforma rendező elvévé és a médium valódi lehetőségévé. A fotografikus kép indexikalitásába ágyazódik a mozgás, amely a mozi ontológiájának és er



Hollis Frampton: Nostalgia (1971)

A hatvanas és hetvenes évek strukturalista filmkészítői (pl. Peter Gidal, Hollis Frampton, Michael Snow, Paul Sharits) számára a médiumspecifikusságot a film materiális alapja testesítette meg, a filmkockák és a mozgásillúzió létrejötte közti szakadék, valamint maga a vetítógép és a fénysugár. A hetvenes évek filmelmélete komplexebbé tette és árnyalta a médiumspecifikusság fogalmát azáltal, hogy struktúraként vagy rendszerként kezelte, apparátusként, mely a kamerát, a nézőt és a vásznat vezényelve szubjektumhatást hozott létre.

Napjainkban a kép analóg, kémiai alapjához kapcsolódó indexikalitás bukkan fel mint elsődleges jelölt a digitális médiával való versengésben.

Megfontoltabb lenne, ha komolyabban is szemügyre vennénk ezen a ponton, a médium, valamint a médiumspecifikusság fogalmát, lévén, hogy ma azt hangoztatják, hogy a „posztmédia” korában élünk, és hogy a digitális a konvergencia egyetlen könyörtelen csapásával valójában megszünteti a médium eszméjét. Hajlamosak vagyunk a médiumot az esztétikai kifejezés (festészet, szobrászat, fotográfia, film, stb.) materiális vagy technikai eszközöként elgondolni, mely korlátokat és lehetőségeket egyszerre tartogat: az utóbbi vélhetően az előbbinek a következménye. A médium potenciálja így tehát a materiális ellenállás vagy még inkább magában a matéria/materialitás fogalmában rejlik, ami paradox módon egyfajta *lehetővé tévő akadályt* [enabling impediment] jelent. A negativitás és a produktivitás egymás mellé rendelése döntő ebben az esetben. A médium egyrészt pozitív minőségei (például láthatóság, szín, textúra), másrészt korlátai, hézagai, befejezetlensége (a vászon síkszerűsége, a keret által létrehozott véges körülhatárolás) miatt válik médiummá. Ilyen értelemben még egy olyan médiumban is, melyet a valósághatás alapjaként emlegetnek, a nézői tudást a médium korlátai állítják fel, melyek megakadályozzák a teljes illúzió létrejöttét. E. H. Gombrich szerint lennie kell valamilyen résznek, hiánynak, amely lehetővé teszi a nézői aktivitást, amit ő „belevetítésnek” nevez. A nézőt távolról sem kebelezi be az illúzió, hanem maga is tevékenyen részt vesz a valóságbenyomás kialakításában, és a tapasztalatai, valamint az elvárásai segítik a „belevetítésben”. *Az illúzió feltételei* című esszéjében így fogalmaz: „Ha azt mondjuk, hogy egy impresszionista tájkép foltjai és ecsetvonásai »hirtelen életre kelnek«, akkor ezen tulajdonképpen azt értjük: a művész rákényszerített bennünket, hogy egy tájképet vetítsünk bele a festékfoltokba.” (1972: 187) Gombrich két feltételt hangsúlyoz, melyeknek jelen kell lenniük az illúzió támaszaként: 1. a nézőnek biztosnak kell lennie abban, hogy be tudja tölteni azt a rést vagy befejezetlenséget, amely szükséges következménye a médium korlátainak; 2. a nézőnek „rendelkezésére kell hogy álljon egy vetítívászon, azaz: egy üres vagy csak nagyjából körülhatárolt tér, amelyre rávetítheti a képet” (191). Azok a művészek, akik tudják, hogyan kell az „expresszív hiányt” létrehozni és tudatában vannak a „meghatározatlan formák erejének” (193), a vásznat föl tudják használni saját céljaikra. A művész tehetségén túl azonban maga a festészet apparátusa, a nézés ritualizált formái hozzák létre a vásznat, mely befogadja a néző belevetítéseit: „A vászontól való távolság gyöngíti a szemlélőnek a megkülönböztető képességét és megteremti benne azt a »zavart«, amely mozgósítja belevetítő készségét. A vászon felismerhetetlen részei vetítívászonná válnak.” (203) A fenti megfogalmazások nem a mimézishez vagy a valószerűséghez ragaszkodnak, hanem az ürességet, az olvashatatlanságot és a hiányt határozzák meg az illúzió alapjaként. Arra is rámutatnak, hogy a médium tapasztalatát szükségszerűen meghatározza a materialitás és az anyagtalanság közti dialektikus viszony.

A művészettörténetben a médium és a médiumspecifikusság fogalmai a greenbergi formalizmussal kapcsolódtak össze, miszerint minden autentikus műalkotás egy önreflexív spirál mozgását követi, amennyiben magára és létezési feltételeire utal vissza (a festészetben például a laposságra). Rosalind Krauss szembehelyezkedett ezzel a greenbergi kisajátítással és a médiumnak

azon leegyszerűsített és tárgyiasító értelmezésével, mely azt megmunkálatlan fizikai felületként értelmezi. Úgy határozta meg a médiumot, mint „konvenciók készlete, melyek az adott technikai alap materiális feltételeiből származnak (de nem azonosak azokkal), olyan konvenciók, melyekből létrehozható az expresszivitás formája, mely egyszerre lehet projektív és mnemonikus (1999: 296). A médiumspecifikusság a médium struktúrájának ismételhetőségét jelenti: „Annak érdekében, hogy a művészi gyakorlat fennmaradjon, a médiumnak konvenciók készletét létrehozó, alátámasztó struktúrának kell lennie; a konvenciók némelyike magát a médiumot tekinti tárgyának, s ezért arra nézve »specifikus«, így létrehozza saját szükségességének tapasztalatát.” (2000: 26) Ez egy korlátozott specifikusság, mely az egyedi műalkotást és az általa játékba hozott sajátos konvenciókat tekinti kiindulópontnak, és nem magát a médiumot. Azokat az alkotásokat nevezhetjük „médiumspecifikusnak”, melyek megismétlik és megerősítik materiális alapjuk korlátozásait. Mindazonáltal a specifikusság furcsa formája az, amely szelektív, és ha az alkotások némelyike visszautasíthatja ezt a címkét, akkor a médium korlátozásai nem is annyira korlátozóak. Ami szerintem épp a lényeg lenne. A jellemzően esztétikai gyakorlat inkább a folytonos újra feltalálása a médiumnak az ellenállással szembeni ellenállás által; a materiális korlátok adottságainak az áthágása az, ami ugyanakkor megköveteli, hogy ezen materiális korlátok terepén maradjon.

Így tehát – és azt hiszem, ezzel Krauss is egyetértene – végső soron lehetetlen a médium fogalmát a materialitásra egyszerűsíteni, de lehetetlen leválasztani is róla. A rá jellemző ellenállás által az anyag az esztétikai érzékelés különféle formáit és módjait hozza létre. Ezzel szemben a mechanikus és elektronikus reprodukció technológiái – a fotográfiától a digitális médiáig – úgy tűnik, mintha aszimptotikusan az anyagtalanság felé mozognának, képeket hozva létre fény és elektromosság által. A „Hol a film?” kérdésre adott válasz kevésbé bizonyos, mint a festmény fizikai helyére vonatkozó. A celluloidszalag, a vetített kép, a néző által észlelt mozgásillúzió? Ez a komplexitás segít megmagyarázni a filmi sajátosság fogalmára való állandó visszatérést és annak árnyalását a film elméletében. A hetvenes évek strukturalista filmkészítői számára ez a sajátosság a film leginkább tapintható és körülhatárolható tulajdonságában rejlett, kémiai alapjában, a fény vetítésében, a film szemcséiben. Mindenekelőtt kizárt olyan fogalmakat, mint a reprezentáció, ikonicitás, valóságillúzió, visszautasítva a reneszánsz perspektíván alapuló optikát, amely a lencsébe van beépítve. Peter Gidal, a „strukturalista-materialista” film egyik meghatározó szószólója számára a mozgóképi materialitás ezen formájára való összpontosítás közvetlenül kapcsolódik a marxista materializmus ismeretelméletéhez és metodológiájához, és osztozik annak radikális kritikájában a burzsoá kultúrát illetően. ^[3]

Mindazonáltal a film kémiai, fotografikus alapjának a hangsúlyozása ma arra szolgál, hogy elkülönítse a filmet a digitális médiától, és ismételten felhívja a figyelmet az indexikalitásra mint a valósággal, a referencialitással és a materialitással való kitüntetett kapcsolat garanciájára. És bár nem minden filmtípus indexikus (az animáció például a legszembetűnőbb ellenpélda), ^[4] a fősodorbeli fikciós filmek és a dokumentumfilm az indexikus képen alapulnak, és bár különböző módon, de mindkettő a kép mint lenyomat vagy nyom eszméjét aknázza ki, s így a referenssel kitüntetett

kapcsolatot tart fenn (Lev Manovich számára a mozi arra irányuló „kísérlet, hogy művészetet csináljunk a lábnyomból”, 2001: 295). Paul Willeman például a fotokémiai képről a digitális képre való áttérést azért fájlalja, mivel az megszakítja a reprezentáció és a referens közti kapcsolatot:

A kép, amely egy szobában lévő személyt ábrázol, többé már nem jelenti azt, hogy az a személy volt abban a bizonyos szobában, vagy hogy az a szoba valamikor létezett, vagy maga a személy egyáltalán létezett. Fotokémiai képeket továbbra is készítenek, de a »hihetőség« rendjében bekövetkezett változás meggyengíti azt az ellenállást, melyet a valóság jelentett még az ilyen típusú képek »manipulációja« esetében is [...] A digitálisan megszerkesztett halotti maszk elveszítette az index és az ikon közti dialektikára utaló nyomokat. (2002: 20)

Willeman nem ismeri be, de megközelítése Bazinéhez hasonló utat választ, amikor amellet érvel, hogy a digitális média tekintélyelvű szemben a filmi olvashatóság nyitottabb, demokratikusabb minőségével.

Így érvel Dai Vaughan is, aki még tovább megy, és azt állítja, hogy „a kémiai fotográfia kora nagyjából egybeesett azzal a korrallal, amikor a tömegdemokrácia kétségbe vonta a körülsáncolt hatalmat” (1999: 192). A film azáltal teszi ezt lehetővé, hogy igazolja a hatalmon kívüli és azt megelőző világ létezését.

A fotográfia lényege nem az, hogy pontosan imitálja egy tárgy látásának a tapasztalatát, hanem az, hogy a tárgyhöz fűződő viszonya szükségszerű, és nem véletlenszerű. Még egyértelműbben: a fotográfiának szüksége van a tárgyra. Ez a szükségszerűség a bizalom bizonyos fajtájával egészül ki. A fotográfia vizuális nyelve nem egyszerűen arról biztosít, hogy a reprezentált dolognak nem önkényes átalakítása, hanem ennél alapvetőbb módon arról, hogy a tárgy, melynek ez a reprezentációja, létezett valamikor. (1999: 182)

Bár Vaughan nem így nevezi, a leírás világosan megegyezik Peirce indexikus jel fogalmával, a fizikai világgal legszorosabban összefűződő jellel, amely valójában az egyetlen olyan jeltípus, mely ezen világ *okozata*ként tekinthető.

Peirce jeltaxonómiájában az index ereje a denotációban rejlik, miáltal a figyelmet egy bizonyos tárgyra vagy itt és most-ra irányítja (Peirce 1991: 24). Az indexet szinguláris és egyszeri volta jellemzi; mindig egyénekre vagy szinguláris egységekre, az egységek egyszeri viszonyára, szinguláris folytonosságokra utal. Az index szinguláris kontingenciák függvénye: a szél éppen abba az irányba fújjon abban a percben, a láb éppen arra a helyre lépjen a sárba, a kamera zárszerkezete épp akkor nyíljon ki. Az ikonnal ellentétben az index nem hasonlít a tárgyhöz, amely ugyanakkor okozza azt. Ez annak tulajdonítható, hogy az index meg van fosztva a tartalmától, kiüresített jel. Úgy jelöl (például a mutató ujj), hogy közben nem írja le a tárgyát („Az index nem állít semmit; csak annyit mond: »Ott!«” [Peirce 1991: 226]). Az index erőteljes és kényszerítő erejű jelforma – a figyelmet „vak kényszerrel” a tárgyra irányítja (1932: 161).

Az ikonnal és a szimbólummal ellentétben, melyek a hasonlóság kiváltotta asszociáción vagy gondolati műveleteken alapulnak, az index működése az érintkezésen alapuló asszociációtól függ (a láb megérinti a talajt, és nyomot hagy, a szél fújja a szélkakast, a mutató ujj egy közeli helyre mutat, a tárgyról visszavert fénysugarak „megérintik” a filmet). A tárgy „jelenlévővé” válik a címzett számára. Az indexhez társított specifikusság és szingularitás a legvilágosabban akkor nyilvánul meg, amikor Peirce a mutató névmásokat (például „ez”, „az”) „majdnem tiszta indexeknek” nevezi (bár, mivel a nyelvben léteznek, egyszersmind szimbólumoknak is kell lenniük, 1992: 226). Amint Ducrot és Todorov rámutat: „A nyelvben minden, ami a *deixis*hez kapcsolódik, index: olyan szavak, mint az én, te, itt, most” (1979: 86). Roman Jakobson deiktikus *shift*ereknek (átváltóknak) nevezi, mivel referenciájuk teljes mértékben magától a beszédhelyzetről függ, és változik [*shifts*] a különböző megvalósulások függvényében (1971: 131-133). Az „ez” minden tartalomtól meg van fosztva, és egész egyszerűen csak egy sajátos vagy szinguláris tárgyat vagy helyzetet jelöl, melyet az adott diskurzuson belül érthetünk csak meg. A *deixis* az a pillanat, amikor a nyelv úgy tűnik, földet ér [*touch ground*, a. m. rátér a tárgyra – *a ford.*], hogy odatapadjon, amilyen szorosan csak lehet, a beszéd jelen valóságához. Peirce mindezt nagyon is jól tudta, és cáfolta a bevett elméletet, miszerint a névmás (mint amilyen az „ez”, „az”, „én”) a főnév helyettesítője lenne. Ezek a névmások olyan közvetlenséggel rendelkeznek, melynek az összes főnév híján van: képesek arra, hogy a dolgokat a legegyszerűbben jelezzék. Éppen ezért mondja Peirce, hogy „a főnév a névmás tökéletlen helyettesítője” (1932: 163n).

A fotográfia és a film kitűnően példázzák azokat a jelrendszereket, melyek vegyítik az ikont, az indexet és bizonyos mértékben a szimbólumot. ^[5] Bár a fotografikus kép indexikus, mivel egzisztenciális kapcsolat fűzi a tárgyhöz, ikonikus is, hiszen e tárgyhöz hasonlít. Amennyiben a fotográfia és a film a nyelvhez folyamodik (vagy általa címkéződik), a szimbolikus dimenziót idézi. Érdekes megjegyezni, hogy maga Peirce is a fotográfiát elsődlegesen indexikusként jelölte meg, az ikonikus dimenziót másodlagosként alárendelte ennek. A fotográfia ikonicitása indexikalitásának mellékterméke:

A fotográfiák, különösen a pillanatképek, nagyon tanulságosak, mivel tudjuk, hogy bizonyos értelemben pontosan olyanok, mint azok a tárgyak, melyeket reprezentálnak. Ez

a hasonlóság azonban annak tulajdonítható, hogy a fotográfia létrejöttét olyan körülmények hozzák létre, melyek fizikailag arra kényszerítik, hogy pontról pontra megegyezzen a természettel. Ilyen értelemben tehát a jelek második osztályához tartoznak, melyeket a fizikai kapcsolat jellemez. (1932: 159)

Peirce számára a fotográfia ikonicitása visszavezethető a jelnek a tárgyhöz fűződő túlzott ragaszkodásához (máshol azt állítja, hogy az ikonnak, ahhoz hogy hasonlítson a tárgyhöz, észrevehetően különbözőnek is kell lennie). Az ikon az indexnél kényelmesebben lakja be a hiányon és a differenciális jeleken alapuló nyelv birodalmát.

Az indexet a többi jeltípusnál sürgetőbb módon kísérti a tárgya. Az indexet „ténylegesen módosítja” a tárgya (Peirce 1932: 143). A megszólítás címzettjét egy bizonyos ponton „valós kapcsolatba” helyezi a tárgyával. Peirce úgy határozza meg az indexet, mint ami „individuális létezésében és valóságosan összekapcsolódik egy individuális tárggyal” (1991: 251). Az indexek „biztosítanak a valóságról és a Tárgyak közelségéről” (1991: 25). Mindazonáltal az egzisztencia biztosítására korlátozódnak, nem szolgáltatnak semmilyen tudást a tárgyak természetére vonatkozóan; nincsen kognitív értékük, csak annyit jelölnek, hogy valami „ott” van. Így aztán az index által hivatkozott „valós” nem a realizmus „valósa”, melynek célja, hogy a nézőt megismertesse a világgal. Az index saját szingularitására korlátozódik, olyan, mint a kegyetlen és homályos tény, mely a véletlenszerűvel párosul: tiszta utalás, a létezés tiszta biztosítóka. Ez a jelentősége Didi-Huberman számára annak a kis szabálytalan foltnak, mely úgy helyezkedik el a torinói leplen, mintha Krisztus jobb csuklója lenne, mely formátlan lévén, nem hasonlít semmire, de épp ezért a legintenzívebb elemzésnek vetették alá, feltérképezve geometriáját, létrehozva egy szög által okozott sebhez való viszonyát. A folt ikonicitásának a hiánya, az a tény, hogy megghiúsítja a felismerhető képként való megértést, a legnagyobb autenticitással ruházza fel, miáltal magának a leplelnek a hihetőségét garantálja.

A figuráció teljes eltűnése ebben a nyomban nem más, mint az autenticitás, a kapcsolat biztosítóka; azért nincs figuráció, mivel a kapcsolat létrejött. Ezen nyom nem ikonikus, nem mimetikus természete garantálja indexikus értékét. Megjegyzem, hogy az autenticitás szót Peirce is használja akkor, amikor az indexet jellemzi, és a teológusok kulturális diskurzusát az ereklyékről. [...] A figuráció hiánya tehát a létezés bizonyítékaként szolgál. Mivel a kapcsolat létrejött, a figuráció hamisnak bizonyulna. A jelölő homályossága megerősíti a tárgy »ez volt«-ját. (1984: 68)

Didi-Huberman felvázolja azokat az összefüggéseket, melyek kiemelik az index kitüntetett kapcsolatát a valósággal, az érintéssel; a fizikai kapcsolat biztosítékát, mint ahogy az ikonicitással szembeni ellenállását is, mely a fotográfia esetében Peirce szerint pusztán baleset vagy a kapcsolat mellékterméke. A hasonlóság előállhat, de nem szükséges az index működéséhez, mely pusztán bizonyítóka annak, hogy valami megtörtént, vagy valami létezik vagy létezett.

Ezzel ellentétben a film, úgy tűnik, kikerülhetetlenül magába foglalja az ikonicitással való

keveredést, ünnepelt valóságillúziója felülkerekedik a technológiájából származó indexikalitásán. A Lumiere-felvételek tanúsítják az események pusztá rögzítésének és a különböző, mindig felismerhető, mimetikus mozgások lenyomatának és feltérképezésének csodálatát. A tárgyhoz fűződő fizikai vagy egzisztenciális kapcsolat, amely az index megkülönböztető vonása, a fotográfia esetében ikonikus képet eredményez (melyet a reneszánsz perspektíva alapján létrehozott lencse közvetít).

Az index azonban Peirce leírásában úgy tűnik, két ellentmondásos, de legalábbis összeférhetetlen meghatározással rendelkezik. Egyrészt amikor az indexet a lábnyom vagy a fotográfia példázza, úgy írható le, mint olyan jel, mely a tárgyának nyoma vagy lenyomata. A tárgynak egy része olvasható nyomot hagy az érintés médiumán keresztül. Az index mint nyom a jel és a tárgy materiális kapcsolatát vonja maga után, mint ahogy egy nagyon erős temporalitást is – az elmúlt pillanat reprodukálhatóságát. A nyom nem tűnik el létrejött pillanatában, hanem az előzetesség tanújaként marad fenn. Így tehát az indexnek ez a felfogása szükségszerűen összekapcsolja azt a történetiséggel, Barthes fotografikus képének „ez volt”-jával. Másrészt az index második definíciója gyakran szembehelyezkedik az elsővel.

Az index mint deixis, mint mutató ujj, a nyelv „ez” szava a megvalósítás pillanatában ki is merül, és elkerülhetetlenül a jelenhez kapcsolódik. A jel és a tárgy között mindig szakadék van, és az érintés itt csak figuratív értelemben érthető. Az index ezen két dimenziója közül, melyeket Peirce hangsúlyoz, az utóbbiról gyakran megfélekeznek, amikor a fotokémiai képet nyomként akarják megalapozni. Csupán az első definíció – az index mint lenyomat vagy nyom (kiváltképpen lábnyom) – tűnik úgy, hogy megfelel a filmképnek. A fény mint fizikai kapcsolat olyan értelemben szolgál fotokémiai alapként, hogy magán hordja a tárgy lenyomatát, elkerülve ezáltal azt az önkényességet, melyet általában a jelnek tulajdonítunk. Peirce számára azonban a nyom pusztán csak az index egyik formája, és nem is a legmeghatározóbb. A mutató ujj, melynek példája a nyelv „ez” szava, megtestesíti az indexikalitás ideáját annak legtisztább formájában. Az „ez” szó a diskurzus sajátos és egyszeri helyzetének, a beszéd itt és most-jának viszonyában határozható meg vagy hozható kapcsolatba referenciával. A referencialitása a beszédben a mutató ujjtól függ. Amikor írásban jelenik meg, csak visszautalni tud, visszamenőleg, az előző szavakra a szintaktikai láncolatban. Az „ez” jelölő kötelező üressége élesen szembeállítható a filmkép gazdagságával, észlelési telítettségével, látszólag elkerülhetetlen ikonicitásával, és ezért teljes mértékben összeférhetetlennek tűnik a filmi jelöléssel.

Mindazonáltal a deixis egyáltalán nem hiányzik a filmi jelölésből. Talán a legszembetűnőbb példa az avantgárd hagyományban lelhető fel, mely folyamatosan teszteli a médium korlátait és állítólagos határait. Michael Snow *So Is This* (1982) című filmje fáradhatatlanul munkába állítja a nyelv „ez”-ét. A film teljes egészében szavakból áll a shifterek változatos formáit hangsúlyozva: „én”, „te”, „itt”, „most”, és főleg „ez”. Interakciót mímelve, a film közvetlenül megszólítja a közönséget mint a jelen idő, azaz a filmnézés „te”-jét, egy mindig új, mindig egyszeri pillanatban, mely elutasítja a filmnek rögzítésként vagy reprezentációként, a lencse elé helyezett tárgy nyomaként való felfogását. A következő rövid szöveg jelenik meg például a filmben szavanként –

a képernyőn megjelenő szavak időtartamának hossza változó, a szavak mérete növekszik s csökken, mindez villogó keretek és változó színek háttérében:

1979-ben Drew Morey csinált egy filmet, melynek címe *Ez a filmem címe*. Mivel ez nem az ő filmje, és az »ez« ebben a címben semmiképp sem utalhat erre, az ő címe nem ennek a filmnek a címe, és így ennek a filmnek a szerzője (Micheal Snow) úgy döntött, hogy megtartja ezt a címet, és beleveszi az erre a kérdésre való állandó utalást a filmjébe. Ez még mindig ennek a filmnek a címe. És ez is.

A *So Is This* azáltal hangsúlyozza a könyvtől való különbségét, hogy szigorúan szabályozza az olvasás idejét. A képernyőn megjelenő új szavak lassúsága vagy gyorsasága a filmi időbeliséggel és a közönség elvárásaival játszik. A filmhez szokás szerint társított indexikalitás visszautasítása lehetővé teszi, hogy a film hazugságot hozzon létre, mint például a következő kijelentésben: „Ez a film két óra hosszú lesz” (valójában negyvenhárom perces). Ennek ellenére a film az indexikalitás más módjait is aktiválja, melyek leginkább a nyom működésére utalnak, azáltal, hogy a vászonra vetített szavak beállításait hozza létre, saját, korábbi diszkurzív eseményeire visszautaló flashbackeket, és a gyors villogások és a színváltás gyakran felhívja a figyelmet arra, hogy a szavak celluloidon jelennek meg. Elsősorban azonban az „ez” szó iróniája, a rögzített jelölés elutasítása és egy lehetetlen jelenlét sürgetése forog kockán Snow számára. Bizonyos értelemben a *So Is This* a *Hullámhossz* (Wavelength. Michael Snow, 1967) diszkurzív formája, mely negyvenöt perces zoomjával a mutató ujj vagy a „Nézz ide” felszólítás megtestesülése, melyet Peirce az index példaszzerű mondatának tekintett. A *Hullámhossz* zoomolásának végpontja megközelítőleg egy fotográfia.



*Hullámhossz (Wavelength.
Michael Snow, 1967)*

A *So Is This* szavai úgy vannak megalkotva és aztán lefilmezve, hogy maga a helyesírás, a reprodukció technikája válik az indexikus filmkép tárgyává (és hozzájárul a film keletkezéséhez, ahogyan erre mindjárt visszatérek). Snow filmjének sürgető „ez”-e bizonyos értelemben minden filmben visszhangzik, amennyiben szükségszerűen „bemutatja” vagy aktualizálja a valóst a néző számára, a tekintet útvonalának olyan irányításával, mely gyakran csak látszólag tűnik kevésbé diktatórikusnak, mint a *Hullámhossz* esetében. Christian Metz „az aktualizáció indexének” nyelvészeti fogalmát idézte fel, hogy megnevezze ezt a minőséget:

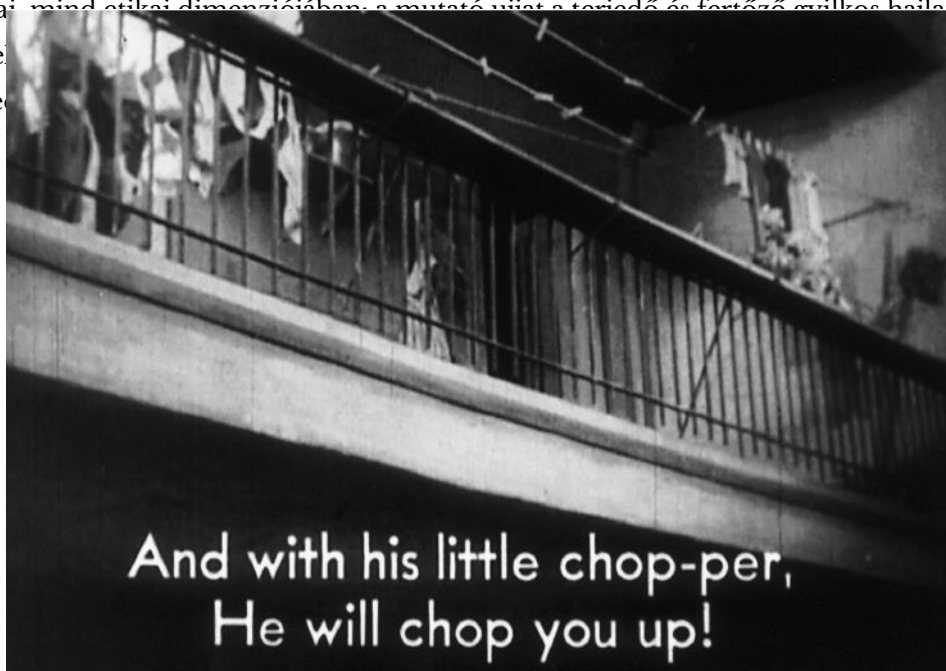
A kép mindig *aktualizált*. Sőt mi több, még az a kép is, amely nagyon ritkán,

véletlenszerűen – mintegy a tartalmából következően – meg is felel egy »szónak«, inkább egy mondat. Ez különös eset, és nagyon sokatmondó is egyben. A revolver közelképe nem azt jelenti, hogy „revolver” (tisztán virtuális lexikai egység), hanem legalább azt jelöli, a konnotációkat most mellőzve, hogy »Itt egy revolver!« Maga után von egy bizonyos itt-et (olyan szó
k. (1974: 67)



Fritz Lang: M (1931)

Még egy olyan film is, amely az index és az ikon dialektikájától függ – amit Willeman a fotografikus reprezentáció sajátos vonásának tekint -, mint amilyen Fritz Lang *M*-je (1931), a mutató ujj, az „ez”-nek az indexikalitáshoz folyamodik. Az *M*-ben az érintés által (a gyilkos hátára ütött krétanyom „M”-je) létrejövő nyom magának az indexikalitásnak az alakzata, annak mind szemiotikai, mind etikai dimenzióiban: a mutató ujjat a terjedő és festőző gyilkos hálom elítélésének és deixis – re



A film első képe, melyet a gyilkosról szóló mondóka hangjai előznek meg, a sötét háttérből kirajzolódó gyerekeket mutatja, amint kiszámolós játéukban a gyerekek egyenként kiesnek, amikor a vádló ujj feléjük mutat. A mutató ujj gesztusát átveszi a kamera, mely egyenletesen átsiklik az udvar felett egészen az erkélyig. A film hajlamos arra, hogy elidőzzön az üres tereken, és a képet a jövőbeli (vagy múltbeli) események tereként aktualizálja.

A leginkább sokatmondó jelenet azonban később következik, amikor paradox módon a vak ember „felismeri” a gyilkost. Amint Heinrich, a vak ember léggömböket árul, hallja, hogy valaki a *Peer Gynt* szvitjét füttyörészi, és mindhiába próbálja a hangot követni. Egy barátja meglátja, amint megkísérel, és megakadályozza, hogy a keret felé nézzen a képen kívüli terek felé (tak).



Heinrich elmondja a barátjának, hogy ezt a füttyszót hallotta azon a napon is, amikor Elsie Beckmannt meggyilkolták. A két szereplő nézése egy képen kívüli, láthatatlan, de hihető teret aktivál abban a világban, melyet az indexikus kép létrehozott. Miközben a semmibe néznek, semmi kétségünk nincs afelől, hogy *valami ott van* (ez az index ígérete), és a mi bizonyosságunkat a vak ember mutató ujj megerősíti. De amint a beállítás a végéhez közeledik, a mutató ujj közelít, és úgy tűnik, mintha megérintené a keret bal szélét. Amire itt utalnak, amit indexálnak, vagy amire felhívják a figyelmet, az nem más, mint maga a keret, mint a minden és a semmi közti határvonal, mint az „ez” filmi megfelelője. A keret, ahogy Michael Leja kifejti, a teret esztétikaiként határolja körül (2000: 119).



Fritz Lang: M (1931)

A homokban hagyott lábnyom és a keretezett vagy keretben megjelenő index közti különbségnek az esztétikai tevékenységhez és elvárásokhoz van köze, melyek az indexet elkerülhetetlenül szimbólummá változtatják. Leja Jackson Pollock festményeit tárgyalja, de a fotografiai és kinematografiai keret relevanciája a festmény keretével szemben abban áll, hogy Peirce két, látszólag összeegyeztethetetlen index-definíciójának (nyom és deixis) dialektikáját koordinálja és teszi szükségessé. A keret irányítja a nézőt, hogy most ide nézzon, miközben a nyom igazolja azt, hogy van valami, amit nézni lehet. Kétfajta temporalitás működik itt. Míg az index mint lenyomat vagy nyom (mint fotografikus kép) fennmarad, az „ez” saját jelenében elhasználja magát. Barthes (1977) megpróbálta a fotográfia különös temporalitását az „ez volt”-ban megragadni. De úgy is megjelölhetnénk, mint az „egykor most” [„once now”] bizonyosságát: ez volt valamikor a jelen pillanat. A nyom dialektikája (az „egykor” vagy a múltbeliség) és a deixis (a most vagy a jelen) hozza létre az index meggyőző erejét. Peirce számára előreláthatatlan módon az index kétféle felfogása szövetkezik, hogy a kép majdnem teológiai hitét vagy bizonyosságát létrehozza.

Az index nyom- vagy lenyomat-jellege teszi lehetővé, hogy kiszabaduljon az „ez” szűk korlátai közül, hogy részt vegyen és forgalomba kerüljön az áruvá válás drámájában, melyet Walter Benjamin (1968) oly ellenállhatatlan erővel ragadott meg. Kétségtelen az is, hogy az index mint nyom attribútumai teszik lehetővé Willemant és Vaughan számára, hogy a filmkép indexikalitását dicsőítsék a digitális kép manipulálhatóságával szemben. Az indexikus kép a fizikai kapcsolat által megérinti a valóst, annak lenyomatát viseli, és így biztosítja számunkra, hogy az még mindig ott van; a digitális kép azzal a lehetőséggel rendelkezik, hogy absztrahálja és izolálja önmagát, elszakadva az autonóm valósághoz fűződő mindenfajta kapcsolattól. ^[6] A digitális képközpont lehetővé teszi az intenzitás manipulálását, a különböző forrásokból származó képelemek varratmentes kombinálását, valamint a láthatatlan szerkesztéseket és beavatkozásokat a kép formálásában (Mitchell 1992: 31). Willemant és Vaughant legfőképp ezen manipulációk egyszerű

kivitelezhetősége és kinyomozhatatlansága rémíti meg, valamint azon képességük, hogy aláássák *bármely* képbe vetett bizalmunkat. Mindezzel kapcsolatban közbevetethetjük, hogy mind a fotográfiát, mind a többi indexikus reprezentációt a történelem folyamán arra használták, hogy megtévesszenek másokat. 1988-ban a torinói lepelről kiderült, hogy hamisítvány. A radiokarbonos kormeghatározás kimutatta, hogy magát a ruhát valamikor 1260 és 1390 között készítették (a lepel történeti megjelenése 1354-re datálható, amikor kapcsolatba hozzák egy híres lovaggal). Mindazonáltal a ruhán lévő nyomok még mindig bizonyítanak *valamit*, tanúságot tesznek egy történelmi esemény mellett, még akkor is, ha ez az esemény hamis. (A ruha történetének nyomait is magán viseli: égésnyomokat, az árvíz okozta vízjeleket, az apácák által belehímezett foltokat.) Míg az index ereje a létezés ellenőrzésében merül ki, az ikon és a szimbólum (itt Krisztus szenvedéstörténetének megteremtésében) kiterjeszti és meghosszabbítja ezen indexikus autenticitás auráját.

Az index ezt az igényt a kontaktus, az érintés, a fizikai kapcsolat előnyben részesítésével éri el. A digitális nem támaszthat ilyen igényt, és valójában éppen annak tagadásaként van meghatározva. A digitális úgy lép túl az öt megelőző médiumokon, hogy az összeset bekebelezi (még a hurkot is, mely az optikai játékok jellemző vonása, amint arra Manovich rámutat [314-22]), és egy materialitás nélküli médium képét (vagy rémképét) kínálja, mely a 0-k és 1-k sorozatában megtestesülő tiszta absztrakció, pusztán jelenlét és hiány, kód. A digitális kamera még a fényt is, a legáttetszőbb materialitást, numerikus formává alakítja. Az angol nyelvben a digitális absztrakció ezen imperatívuszának legárgulódóbb tünete az érintés nyelvi elfojtása. Az *Oxford English Dictionary* a „digitális” első jelentéseként a következőt adja meg: „az ujjra vagy ujjakra [*digits*] vonatkozó” [*a digit egyszerre jelent ujjat és számjegyet – a ford.*]. Az ujjtól a digitálisig tartó átmenetet elsősorban az hozza létre, hogy az ujj legjellemzőbb vonása különállósága, a többi ujjtól való elkülönülése, másodszor pedig annak hangsúlyozása, ahogyan az ujjak kölcsönadják magukat a számoláshoz, a felsoroláshoz. ^[7] Ami itt azonban kimarad, az nem más, mint az, hogy az ujj elsődlegesen az érintés, a kontaktus, az érzékelés, a konkrétéhoz való kapcsolódás szerve. Azt is mondhatnánk, hogy a digitális – mint a legabsztraktabb logika vagy reprezentációs forma – tudattalanja az érintés. ^[8]

A digitális média a felgyorsult dematerializáció látszólagos végpontjaként jelenik meg, olyannyira, hogy nehéz magát a „digitális média” kifejezést nem oximoronként tekinteni. ^[9] Vajon a digitális egy médium, vagy inkább médiumok nyalábja? Vajon a digitális sajátossága nem inkább a médium fogalmának az eltörlése-e? Úgy tűnik, hogy információi és reprezentációi sehol sem léteznek, és a digitálisnak a kulturális vágyálma az anyagtalanság vágya, melyet nem fenyeget az elporladás vagy a veszteség. Lehet érvelni amellett, hogy amennyiben a médium identitását technikai alapjának anyagi feltételeihez fűződő viszonyából nyeri, a hardware korlátai kijelölik a digitális sajátosságait is. Az esztétika fenségterületén azonban döntő fontosságú, hogy ne feledkezzünk meg a médium és azon esztétikai tárgy összefonódásáról, mely nem csupán magán hordozza anyagi létfeltételeinek lenyomatát, hanem folyamatosan a médium korlátainak újra kijelöléséért és kiterjesztéséért küzd. A digitális határainak a kiterjesztése mögött a technológiai fejlődés, a

gyorsaság, a kiterjesztett memória fogalmainak motorja áll. A digitális reprezentációk és azok anyagi létfeltételeinek (amelyek valóban léteznek) viszonya annyira elvont, hogy majdnem megközelíthetetlen. A digitális az anyagtalanság fantáziáját árasztja, ellentétben a referencialitás vagy az indexikalitás fantáziájával.

Míg az index fantáziájának van kémiai alapja, ágenciája és kontaktusa, a digitális a matematikában találja meg az alapját, az episztemológia legabsztraktabb területén. Amint Brian Rotman rámutatott, a számot mint jelrendszert „hosszú idők óta az absztrakt racionális gondolkodás paradigmájának tekintették” (2000: 46). A matematikai közösségen belül

a platonizmus a kortárs bevett nézet. Alapverziója szerint a matematikai objektumok mentálisan felfoghatók, de egyáltalán nem az emberi kultúra termékei; léteznek, valóságosak, objektívek, de nincsen materiális, empirikus, megtestesült vagy érzéki dimenziójuk. (2000: 46-47)

A digitális gyakran túlradó üdvözlésének kontextusában ez a platonizmus a hosszú élettartam víziójaként, az idő, az entrópia, az elporladás hatalma alól való kimenekülés ígéretként nyilvánul meg. A digitálison belül nincs különbség eredeti és másolat között, az információ túléli materiális alapját. Amint William J. Mitchell rámutat:

A digitális képek még problematikusabbnak látszanak [mint a fotokémiai képek], mivel még egyedi negatívjuk sincs. Egy képfájl végtelenül lehet másolni, és a másolat pusztán csak a dátum alapján különböztethető meg az eredetitől, mivel nincs minőségromlás. Korlátlan alkalommal tekinthetjük meg, és korlátlan számban nyomtathatjuk ki a másolatot; a megjelenítések inkább mulandóak, mint a zenei előadások, és nem örökérvényűek, mint a festmények. (1992: 49)

Amint a technológia változik, az információ egyszerűen átvihető veszteség nélkül egyik médiumról a másikra: merev lemeztől floppy lemezre, hardvezhető lemeztől CD, POM-ra. El kell raktározni a digitális információt, amely nem tárolható fizikailag, hanem csak a számítógépben, mely megőrzi a digitális információt. [10]



Mindez nem igaz a filmképet illetően, legalábbis abban az értelemben, ahogyan a mozi eddig ismertük, összekapcsolva fotokémiai alapjával. Ami a digitálisra való áttérésben elveszik, az az idő lenyomata, a kép látható elkopása. ^[11] A fotográfiák és filmek kora nem csupán a kopásukból ítélhető meg, hanem filmnyersanyag, a világítás, a színrendszer, stb. által is meghatározott. Amikor a néző felismeri a régi fényképet vagy filmet, a médium materialitásának ténye előtérbe helyeződik, nem pedig kiküszöbölődik. ^[12] Egy médium történetisége a tárgyainak fizikai állapotában mérhető le. Ezért lehet egy olyan film, mint Bill Morrison *Decasia* (2002) című alkotása annyira megrázó, amikor melankolikusán azon film lassú halálát rögzíti, amelyet korábban úgy tekintettek, mint ami halhatatlanná teszi a képen szereplő egyéneket, és amikor a filmnyersanyag romlását és széthullását, valamint a víz és a tűz károsító erőinek való alávetését mutatja meg. A film a kémiai fűrdőbe m



Bill Morrison Decasia (2002)

És aztán elkezdődnek a képek – olyan képek, melyeknek a felismerhetősége kérdéses, a kémiai hatás által okozott karcolások, élettenség és hólyagosodás kiemeli a fizikai károsodást, olyan képek, melyek gyakran az absztrakció küszöbét súrolják, az ikonicitás ritka felcsillanásával. Különösen kísérteties az a beállítás, melyben az iskolás gyerekek sorban mennek az apácák zord tekintete által követve, és körülöttük a kép elmállik. Amint a sarkon betérnek, eltávolodva a kamerától, egy kislány visszafordul és tekintetét – talán kíváncsian vagy inkább vádlón – a kamerára irányítja és ránc, akik képének elmúlását nézzük. A nézés szétesése végzetes a film számára. Fordítottja a torinói lepel esetében a foltból előbukkanó figurációnak: a reprezentáció visszatér a folthoz, a létező pusztá, nem ikonikus jeléhez. Ami itt indexikus megjelenítést kap, az a médium

történetisége, egy olyan történeté, mely elválaszthatatlan alapjának materialitásától. A digitális jelentkezésével a kép rematerializálódik a pusztulásnak való kiszolgáltatottsága által. Ahogyan Paolo Cher
pusztulásn



Bill Morrison Decasia (2002)

A *Decasia* azon médium utáni nosztalgiát juttatja kifejezésre, mely alá van vetve a felbomlásnak és a korhadásnak, melyek egyben önnön történetiségének jegyei. Willeman és Vaughan ellenszegülnek annak a nézetnek, hogy a posztmédia korszakában élünk, valamint az anyagtalanság álmának, ^[14] épp azért, mivel ez az álláspont visszautasítja a történelem igényeit.

Benjamin (1979), akinek rövid fotográfia-története visszatért egy régebbi technológiához, a dagerrotíp bevéssődés



Benjamin számára a tizenkilencedik század árkádjaival és optikai játékaival a modernitás olvasztótégelye volt, és az eltűnő, valamint a feleslegessé váló műtárgyak a fejlődő kapitalista szimbolikus ökonómia által kiváltott feszültség emblémáivá váltak. Amint Krauss rámutat, „Benjamin hitt abban, hogy egy adott társadalmi forma vagy technológiai folyamat születésénél jelen volt egyfajta utópikus dimenzió, továbbá épp e technológia fölöslegessé válásánál még egyszer utoljára felszabadult ez a dimenzió, mint a kimúló csillag utolsó sugara” (2000: 4). Ha a mozi, abban a formájában, amit ismerünk, a fölöslegessé válás szélén áll, az utópikus dimenzió, melyet ez a sors felszabadít, nem más, mint a lenyomat, a nyom, a véset bizonyossága iránti vágy egy olyan médiumban, melynek anyagsága elgondolható. Ezen sóvárgás forrása nem abban a hitben rejlik, hogy a mozi a tárgyak vagy az emberek realiztikus reprezentációit adja, hanem az „ez”, a deiktikus index mintájára egy létezőre mutat és azt erősíti meg. A digitálisnál, az anyagtalanság álmánál sokkal könnyedebben tárja fel az anyag elkerülhetetlen szükségességét, kikerülhetetlen elavulása, kopása és atrófiája ellenére. Rotman rámutat a materialításra, a megtestesülésre mint a jelölés lehetőségének feltételére (2000: 70), és arra, hogy amit a médium politikájának nevezünk, nem más, mint az arra tett kísérlet, hogy a megtestesülést megragadjuk és megőrizzük a munka történeti formájaként. Amint Sigfried Kracauer rámutatott, a fotográfia „azzal az időbeli pillanattal kell hogy összekapcsolódjon, melyben létrejön” (1995: 54). A fotokémiai kép véset, az idő lejegyzése, és míg Kracauer tartott attól, hogy a pozitivista történetfelfogás számára nyújt felületet, magával hozta és a néző számára megteremtette a történetiség ellenállásának és múltbeliségének tiszteletét, annak tiszteletét, ami kiszivárog és nem foglalható bele a szemiózis fogalmába. A valós megérintésének az ígéretét hordozza.

Másrészt az érvelés teleológiai felhangjait figyelembe véve, nem meglepő, hogy az indexikalitásról szóló diskurzus elválaszthatatlannak tűnik az ereklje diskurzusától. Ez azért van így, mert az index sohasem elégséges: nem éri el a jelentést, csak annak címkéjét vagy lehetőségét mutatja fel, és épp ezért kiválóan kizsákmányolható, amint a digitális média anyagtalanság fantáziája, a tökéletes archívum álma is. A digitális média kihívást jelentő feladata, annak használataiban és elméletében, nem pusztán a virtuális áruvá tételének való ellenállásban rejlik; ugyanúgy ellen kell állnia annak, hogy a digitális alárendelődjön a dematerializáció álmának és az információ időtlenítésének, visszatérítve a történelmet a reprezentációhoz és újraélesztve a médium fogalmát. Újra anyaggá tenni azt. [*Making it matter once more*. Szójáték: úgy is érthető, mint: Hogy a médium újra fontossá váljon. – *a ford.*]

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Mary Ann Doane: The Indexical and the Concept of Medium Specificity. *differences*, 18. évf., 1. szám (2007). 128-151.

Fordította: Füzi Izabella

A fordítás a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

Jegyzetek

1. André Bazin: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In uő: *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 2002. 21.
2. A fotográfia a leplet visszamenőleg fotográfiai negatívként állította be, mivel Pia negatívja pozitív képként tűnt elő.
3. A médiumspecifikusságról való viták gyakran egyrészt az intézményi politikához kapcsolódnak, másrészt az adott médium használatához és azokhoz a diskurzusokhoz, amelyek az esztétika szerepét tárgyalják az egyes alkotások tapasztalatában. Az olyan kifejezések elszaporodása az utóbbi években, mint *multimédia*, *vegyes média* [mixed media], *intermédia és hibridizáció* nem feltétlenül jelzi az elszigetelt médium fogalmának vagy a médiumspecifikusságról szóló vitának a végét. Az intermedialitás fogalmában például benne rejlik az identitás és elvesztésének vagy a későbbi föltámasztásának drámája. Amint a médiumok konvergálnak, nemcsak fölhalmoznak, hanem létrehoznak új formákat és lehetőségeket, melyek a korábbi egyedi médiumok „kísérteties” hatásán alapulnak (lásd Bolter és Grusin). Maga a film, tekintve, hogy kép, hang, grafika, zene és beszéd kombinációja, gyakran az első intermedialis művészeti formaként van megjelenítve (bár az opera cáfolhatja ezt az elképzelést). A gépi reprodukció és az ismétlés, mely a mechanikus és az elektronikus reprezentációs formákhoz kapcsolódik, elősegíti a kísérteties folyamatot.
4. Az animáció indexikus volta vitatható az indexikusnak abban az értelemben, hogy a keretezés és a szimulált kameramozgás deiktikussá teszi. Az index köznapibb, nyomként való értelmezésében is azonban az animációval együtt jár a fotográfia és a lencse előtt lévő grafikus kép „ez volt” pillanata. Ennél is egyértelműbb, hogy az olyan technikák, mint az élő színészek pixillációja és az agyagfigurák nyilvánvaló módon indexikusak. Az animáció abban az esetben nem indexikus, ha az indexhez kapcsolható „valóst” a hagyományos értelemben vett realizmus jármába hajtjuk, vagy olyan tárgyak/helyek fényképezésére korlátozzuk, melyet nem emberek készítettek (ami a filmi indexikalitást szigorúan bizonyos típusú tájképfilmekre korlátozná).
5. Peter Wollen mutatott rá erre először *Signs and Meanings* című könyvének a mozi szemiológiájáról szóló fejezetében, és hangsúlyozta Pierce jeltaxonómiájának fontosságát a mozi tárgyalásában.
6. A digitális fotográfia tényleges használata azonban gyakran egyszerűen csak a hagyományos, kémiai fotográfiát másolja. Ez vonatkozik a digitális fotográfia használatára a családi albumok létrehozásában, az újságokban vagy olyan botrányos eseményeknél, mint az Abu Ghraib-i történetek, ahol a kép megbízhatóságának vagy az „igazságértékének” kérdését elfedi sokkoló közvetlensége, tulajdonított dokumentum-státusza.
7. Az ujjak és a digitális magával ragadó tárgyalását lásd Evensnél.
8. Ebben a kontextusban Hiroshi Ishii Tangible Media Group című projektje a MIT Media Laborjában egyedülálló kísérlet a digitális és az érinthető összekapcsolására. Egyik projektje, a *Tangible Bits*, célja, hogy „fizikai formát adjon a digitális információnak, szüntelenül összekapcsolva a bitek és atomok kettős világát.” Ez a megfogalmazás az érintés utáni nosztalgiáról árulkodik, melyet a digitális elhanyagol vagy kizár.
9. A dematerializáció és a digitális ideológiájának érdekesítő kritikáját és tárgyalását lásd Haylesnél.
10. Ez az érvelés elsősorban a tárolásra vonatkozik, a képek, írás, hangok, stb. tárolására. Amennyiben a médium anyagi konfiguráció, a digitális természetesen médium, de olyan médium, amelynek változásai szélsőségesen gyorsak. Ahogyan Braxton Soderman számomra elmondta, a digitális képeknek – a

komputergrafika értelmében (pl. régi videojátékok képei, mint amilyen az Atari, ahol a figurák egész egyszerűen pixellek tömbjei, az első komputer alapú ping-pong játékok, a Nintendo-rendszer 8 bites grafikái, stb.) van történetük, és felfoghatóak úgy, mint amik „régiek”. Mindazonáltal a kor ezen nyomai vagy utalásai elsősorban a hardware (a grafikus felület memóriájának) korlátain alapulnak, és így, eléggé érdekes módon, esztétikusnak – vagyis stílus- vagy konvenciófüggőnek tűnnek. Nem annyira az anyagi korhadásra vagy pusztulásra utaló jelek (mint a régi fényképek vagy negatívok kémiai lebomlása például), hanem a történeti sajátosságra, melyet a technikához kapcsolunk (kb. úgy, mint a némafilm vagy fekete-fehér film, melyet a hangos film vagy a színes film korszakában látunk: ezek ma az esztétikai választás körében maradtak, de bizonyos történeti sajátosság jellemzi őket).

11. Mitchell leírja a digitális képek viszonylagos emancipációját a történetiség jelei alól: „A képfájlok átmeneti jellegűek: virtuálisan azonnal másolhatók és továbbíthatók, és nem vizsgálhatóak (mint a fotográfiai negatívok) a változtatások fizikai bizonyítékainak tekintetében. Az egyetlen különbség az eredeti és a másolt fájl között a létrehozás dátuma, de ez könnyen megváltoztatható. A képfájlok tehát nem hagynak nyomot, és gyakran lehetetlen bizonyossággal megállapítani egy digitális kép eredetét.” (51) Maureen Turim elmondásából kiderült számomra, hogy a digitális képeket gyakran használják törvényszéki célokra, bár a Mitchell által hangsúlyozott nehézség fennmarad: a digitális képnek nincs belső, szükségszerű vagy változhatatlan viszonya az időhöz, mivel időbeli sajátosságát pusztán a manipulálható külső rendszer „biztosítja”.
12. Bizonyára az is igaz, hogy a képeket, mint a bútorokat is, „el lehet koptatni” (vagyis megváltoztatni, hogy régebbieknek tűnjenek, mint amilyenek). Ez a technika nagyon fontosnak bizonyult mind az avantgárd, mind egyes történelmi filmek esetében. Itt a kor jelölt – jellé válik, nem pedig nyommá -, és egy értékrendszer részévé válik, hasonlóan ahhoz, amit Saussure a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* című munkájában kiemelt. Akárcsak a torinói lepel „hamisított” foltjai esetében azonban, a koptatott jelek maguk is bizonyítanak valamit, és tanúskodnak egy történeti esemény mellett, még akkor is, ha az hamisítás vagy egyfajta „hazugság” önkényes bevezetése a képek koráról.
13. A *Decasia* eredeti megtestesülése egy performansz keretében történt, Michael Gordont felkérte az Europaischer Musikmonat, hogy írjon egy szimfóniát a Basel Sinfonietta számára, és a performanszt Baselben adták elő 2001. november 4-én és 5-én. A filmet ezen performansz részeként készítették és a színpadi vászonra vetítették. A Sinfonietta élő előadásainak rögzített felvételeit használta Bill Morrison a performanszon levetített film újravágott verziójának hangsávjában. A filmet, mely DVD-változatban is elérhető, a Hypnotic Pictures gyártotta. A film hangsávját apokaliptikusként és hallucinatorikusként írták le, mint ami sugallja a képek által dokumentált elmállás és pusztulás folyamatait. Michael Gordon a darab inspirációjaként egy elhanyagolt zongora képét idézte meg, melyet száz éve nem hangoltak fel.
14. Brian Rotman inkább vállalja a veszteséget, mint a tökéletes archívum utópikus reményét, amikor egy kicsit más nézőpontból megtagadja, hogy a matematika felségterületét átadja a platonistáknak, és arra törekszik, hogy a számot megtestesítse. Számára a végtelenül kiterjesztett vonalon a 0 indexnek bizonyul, amennyiben az indexikalitást „a szokásos módon értelmezzük, mint a kijelentés és a fizikai körülmény összekapcsolódását” (10), mivel a 0 „ez”-ként vagy „itt”-ként viselkedik, egy eredetre mutat. Rotman amellett érvel, hogy a diagramok, mivel „fizikailag tapasztalható körvonalak [...], melyeknek operatív jelentése elválaszthatatlan a megtestesült és így elhelyezett gesztustól” (59-60), indexikus dimenzióval rendelkeznek. Így tehát a diagramok mint a matematika döntő komponensének kizárása annyit tesz, mint „a materialitás, a megtestesülés és a testiség kiküszöbölése, és így a történelemben és a társadalmi való elmerülés, mely egyaránt a jelölés lehetőségének feltétele és (mozgó) horizontja.” (70)

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Ford. Richard Howard. New York, Hill and Wang, 1981. Magyarul: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magdolna. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
- Barthes, Roland: The Rhetoric of the Image. In *Image, Music, Text*. Ford. Stephen Heath. New York, Hill and Wang, 1977. 32-51.
- Bazin, André: *What Is Cinema?* 1. kötet. Ford. Hugh Gray. Berkeley, University of California Press, 1967.
- Benjamin, Walter: A Small History of Photography. In *One-Way Street and Other Writings*. Ford. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London, Verso, 1979. 240-57. Magyarul: *A fényképezés rövid története*. Ford. Pór Péter. In Benjamin, Walter: *Angelus Novus*. Válogatta, jegyzetek: Radnódi Sándor. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 687-709.
- Benjamin, Walter: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In *Illuminations*. New York, Schocken, 1968. 217-52. Magyarul: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford Kurucz Andrea és Mélyi József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- Bolter, Jay David és Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)*. October 29. 1984/nyár. 63-82.
- "Digital." Def. 1. *The Oxford English Dictionary*. 2. kiadás. 1989.
- Ducrot, Oswald és Todorov, Tzvetan: *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Ford. Catherine Porter. Baltimore, Maryland, Johns Hopkins UP, 1979.
- Evens, Aden: Concerning the Digital. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2003. 14/2. 49-77.
- Gidal, Peter: *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*. *Structural Film Anthology*. London, British Film Institute, 1978. 1-21.
- Gombrich, E. H.: Conditions of Illusion. In *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1960. 203-41. Magyarul: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Ford. Szabó Árpád. Budapest, Gondolat, 1972.
- Hayles, N. Katherine: The Materiality of Informatics. *Configurations*, 1993. 1/1. 147-70.
- Jakobson, Roman: Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb. In *Selected Writings*. 2. kötet. Word and Language. The Hague, Mouton, 1971. 130-47.
- Kracauer, Siegfried: *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Szerk. és ford. Thomas Y. Levin. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1995.
- Krauss, Rosalind: Reinventing the Medium. *Critical Inquiry* 1999. 25/2. 289-305.
- Krauss, Rosalind: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, Thames and Hudson, 2000.
- Leja, Michael: *Peirce, Visuality, and Art*. *Representations*, 72. (2000. őszi) 97-122.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2001.
- Metz, Christian: *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Ford. Michael Taylor. New York, Oxford UP, 1974.
- Ishii, Dir. Hiroshi: *The Vision: Tangible Bits*. 2005. január

(<http://tangible.media.mit.edu/projects>; 2005. április 13.)

- Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.
- Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 2. kötet. Elements of Logic. Ford. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1932.
- Peirce, Charles Sanders: *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. 1. kötet. Szerk. Nathan Houser és Christian Kloesel. Bloomington, Indiana UP, 1992.
- Peirce, Charles Sanders: *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. Szerk. James Hoopes. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.
- Rotman, Brian: *Mathematics as Sign: Writing, Imagining, Counting*. Stanford, California, Stanford UP, 2000.
- Saussure, Ferdinand de: *Course in General Linguistics*. Ford. Wade Baskin. New York, McGraw-Hill, 1966.
- Usai, Paolo Cherchi: *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London, British Film Institute, 2001.
- Vaughan, Dai: From Today, Cinema Is Dead. In *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley, University of California Press, 1999. 181-92.
- Willemen, Paul: Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men. In *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*. Szerk. Martin Rieser and Andrea Zapp. London, British Film Institute, 2002. 14-26.
- Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington, Indiana UP, 1969.

Filmográfia

- *Decasia* (Bill Morrison, 2002)
- *Hullámhossz* (Wavelength. Michael Snow, 1971)
- *M* (Fritz Lang, 1931)
- *Nostalgia* (Hollis Frampton, 1971)
- *So Is This* (Michael Snow, 1982)

© Apertúra, 2012. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma/>

