Pál Gyöngyi

Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?

Absztrakt

A digitális fotográfia elterjedése magával hozott egy elméleti zsákutcát, problematikussá vált a fotográfia lényegének meghatározása, de egyesek a médium halálát is emlegetik. Jelen tanulmány ennek az elméleti zűrzavarnak néhány aspektusát kívánja áttekinteni, elsősorban a francia vonatkozású szakirodalomra támaszkodva. A fotográfia köré szerveződő diskurzus már a médium feltalálásának kezdetétől a létrehozott kép és a valóság közötti kapcsolat problémájára épült. A fotográfiának az a tulajdonsága, hogy képes a valóság „automatikus leképezésére és rögzítésére" minden addigi reprezentációs eszközt forradalmasított. A digitális képek könnyű manipulálhatósága azonban a fénykép „szembeszökő" jelentésének, és a dokumentarista fotográfia létjogosultságának megkérdőjelezéséhez vezetett. A francia fotóelméletek a jelek állandótlanságát új fogalmak mentén próbálja megragadni, ilyen a nyom, és a „dispositif" kifejezés (ez utóbbi egy komplex fogalom, amely „elrendezést", „berendezést", „apparátust" jelent). Eltolódnak a mű határai a fizikai, tárgyi megvalósuláson kívülre.

Szerző

Pál Gyöngyi 2004-ben a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar francia nyelv és irodalom szakján szerzett Master fokozatú diplomát, amelyet kiegészített 2005-ben a Paris III. - Sorbonne Nouvelle egyetem francia szakján szerzett Master fokozatú diplomával, és 2006-ban a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola kar rajz és művészettörténet szakján szerzett Master fokozatú diplomával. Ez utóbbin a kortárs fotóelméletekről írt szakdolgozatot. A doktori disszertációját a Szegedi Tudományegyetemen és a francia Rennes 2 Tudományegyetemen végezte kettős témavezetéssel. 2010 áprilisában védte meg a disszertációját a francia irodalom és a fényképészet kapcsolatáról.

Pál Gyöngyi

Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép jelentése?

A digitális fotográfia elterjedése magával hozott egy elméleti zsákutcát, problematikussá vált a fotográfia lényegének meghatározása, de egyesek a médium halálát is emlegetik. [1]Jelen tanulmány ennek az elméleti zűrzavarnak néhány aspektusát kívánja áttekinteni, elsősorban a francia vonatkozású szakirodalomra támaszkodva. A fotográfia köré szerveződő diskurzus már a médium feltalálásának kezdetétől a létrehozott kép és a valóság közötti kapcsolat problémájára épült. A fotográfiának az a tulajdonsága, hogy képes a valóság „automatikus leképezésére és rögzítésére" minden addigi reprezentációs eszközt forradalmasított. A digitális képek könnyű manipulálhatósága azonban a fénykép „szembeszökő" jelentésének, és a dokumentarista fotográfia létjogosultságának megkérdőjelezéséhez vezetett (lásd példáulMiwa Nishimura Lost paradise, society [2005] című képét).



Miwa Nishimura: Lost paradise, society, 2005.

Először azonban tisztázni kell néhány fogalmat, illetve az elméleti hátteret, amelyben felbukkannak a médium mai meghatározásai. Emlékezzünk rá, hogy a hatvanas évek második felében a nyelvészeti alapú szemiológia válik a filmelmélet, illetve a fotóelmélet meghatározó irányzatává. Az egyik központi kérdés, hogyan írható le tudományosan a fényképnek a valósághoz fűződő sajátos viszonya, és ehhez Peirce *ikon*, *index*, *szimbólum* kategóriái alkalmasnak ígérkeztek.

Az *ikon* (elsőség) a saját jellemzőivel utal az általa jelölt tárgyra (az út szélére kitett dinnye jelzi például, hogy ott dinnyét árulnak); az *index* (másodikság) a tárgy hatását mutatja önmagán, és ezáltal utal a tárgyra (a sebhely a késre utal, amely megvágta); a *szimbólum* (harmadikság) pedig konvencionális használata által utal a jelölt tárgyra (ilyen például bármely beszédaktus vagy a közlekedési jelek). [2] Peirce rendszere nem zárja ki, hogy egy jel több kategóriába is tartozhasson,

sőt a jel általában egy másik jelet implikál. A jel és a tárgya közötti kapcsolaton kívül egy hármas osztatú rendszerben helyezi el a jel (*representamen*) fogalmát, méghozzá az alap, a tárgy és az interpretáns trichotómiájában.

„A jel vagy helyettesítő (representamen) az, ami valamit valaki számára valamely tekintetben vagy minőségben helyettesít. Valakihez szól, tehát az illető személy tudatában megfelelő vagy esetleg fejlettebb jelet hoz létre. Ezt a létrehozott jelet az első jel értelmezőjének nevezem. A jel valami helyett: a tárgya helyett áll.” [3]

A jel sosem közvetlenül kapcsolódik a tárgyhoz, hanem ráépül egy másik jelre (*interprentánsra*), dinamikus jelrendszert hozva ezzel létre. Fontos, hogy a jel *„valaki számára valamely tekintetben vagy minőségben helyettesít“*, helyet kap tehát a befogadó személye és a kontextus is, amely befolyásolja a jel jelentését.

Maga a nyelvi jel sem kizárólag a „szimbólumjellegű harmadikság” csoportjába sorolandó, mivel tartalmazhat ikonszerű (pl. hangutánzó szavak) és index-szerű (pl. tulajdonnevek) elemeket. Bár Peirce nem egy kizárólagos és merev jelrendszert hozott létre, az 1980-as évek szemiotikára épülő fotóelméletei paradox módon mégis azt vitatták, hogy melyik kategóriába tartozik leginkább a fotográfia, s hogy e kategória által leírható-e, megragadható-e az a lényeg, amely minden egyéb médiumtól megkülönbözteti a fotográfiát. A fotográfia lényegének meghatározási szándéka ez idő tájt talán azért válik sürgetővé, mivel körülbelül ekkorra vívja ki széles körben a helyét, mint önálló művészeti ág. Létjogosultságát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy önálló elméleti háttérrel rendelkezik.

Az ikon hasonlósága



Emile Zola a gyerekeivel és

Számos fotóelmélet szerzője, így Szilágyi Gábor is, a fotográfia ikonikus jellegét tekinti elsődlegesnek. [4] Az ikon azonossági, illetve analogikus kapcsolatban van a referensével. Az analogikus kapcsolatot az is bizonyítja, hogy hasonló módon értelmezzük a képet, mint a valóságos látványt, illetve hasonló módon hat ránk. „Az ikonikus jel az észlelésben kialakuló modell kapcsolatrendszerét reprodukálja, azzal megegyezik". [5] Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a „képet az alkotás pillanatában már jelentéssel ruházzák fel", tehát szimbolikus tartalma is lehet.



Francis Frith: Luxor, 1856.

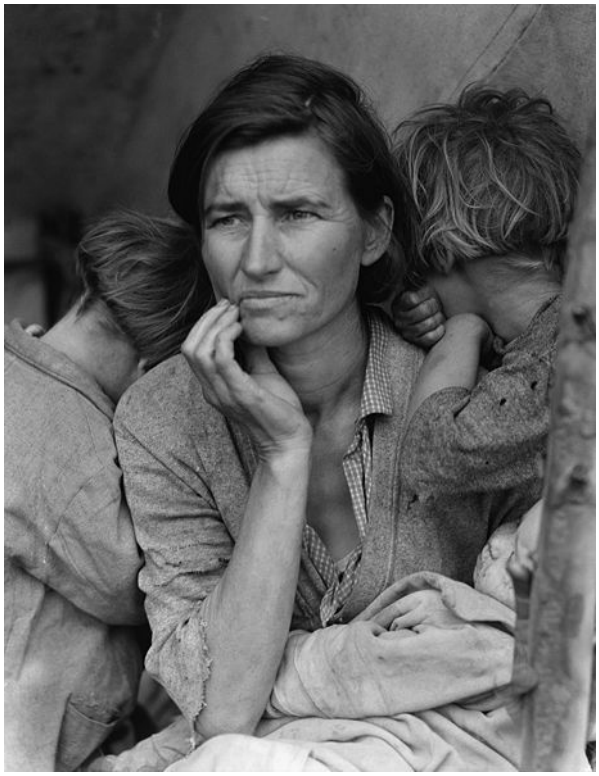
Más fogalmakkal ugyan, de a korai írásaiban Roland Barthes is a látvány és a fénykép analógiájára fekteti a hangsúlyt a fénykép jellemzésekor. Hjelmslev [6] nyelvészeti fogalmát átvéve Barthes felfedez egy „denotált kód nélküli üzenetet" a fényképen, amely által a szem elé táruló jelenet átíródik a képbe, és a jelenet tökéletes analógiájává válik [7]. A nyelvi kommunikációhoz képest a fotográfiának az a különlegessége, hogy a fénykép üzenete nem megy át kódolási fázison. A kép keletkezésekor a valóságot nem kell feldarabolni és újrarendezni egy jelrendszerben. Ugyanakkor mégis keletkezik egy „konnotált üzenet" a képben, olyan információtöbblet, amely a kultúra és a társadalmi szokások alapján kap értelmet. Ennek a konnotált üzenetnek a megjelenése Barthes szerint több okra is visszavezethető. Az elemzésében a trükközést, a pózt, a fotogenitás jelenségét, a fényképezett tárgyakat és a sorozat készítését említi (amiket később Philippe Dubois a fényképészeti aktus előtti és utáni szakaszhoz sorol). *A kép retorikájában* [8] Barthes viszont már amellett érvel, hogy a kód nélküli és kódolt képi üzenet elválaszthatatlanok egymástól. A kép nézője egyszerre fogadja be mind a kettőt, hiszen a szimbolikus jelentés ráépül a közvetlen üzenetre. A kód nélküli képi információ (a denotált jel) a tárgyak megpillantásakor adódik át, a tárgyak szimpla felismerésével, de ez a látásnak egy olyan romlatlan édeni fázisát feltételezné, ahol a tárgyakhoz még nem kapcsolódik semmilyen kódolt, vagyis kulturális és tanult háttérüzenet. Még ha a legtöbb fényképre jellemző is a látvánnyal való hasonlóság, ez nem kizárólagos jellemzője a képnek.Az ikonikus meghatározás számot ad arról, hogyan kezeljük a családi albumok fényképeit, vagy éppen a sajtófotográfiát, ahol elsősorban az számít, ami a képen látható. A kép

nézője a hasonlóság révén képes belevetíteni magát az ábrázolt jelenetbe, mintha önmaga is jelen lenne benne.



Robert Capa: A milicista halála, 1936.

Ugyanakkor a peirce-i szemiotikából átvett „ikon” kifejezés Jean-Christophe Blaser [9] szerint azért találó a fotográfia jellemzéséhez, mert a nyelvi jelen túl a vallási ikonokat is felidézi. A szó így nemcsak a fénykép és a látvány közötti analógiát fejezi ki, hanem azt az átszellemülést is, ahogyan a vallási ikonokhoz hasonlóan a fotók megigézik az embert. A képet tehát hasonló módon értelmezzük, mint a valóságos látványt, és hasonló módon hat is ránk. A vallási tartalmát elveszítve, az „ikon” szó mára már közhasználatúvá vált a divat, a mozi és a hírszenzációk világában, és a fotó az áhított ideavilág megteremtésében közvetlenül is részt vesz. Blaser példaképp Andy Warhol *Ikonok* című sorozatát említi, amely – mint ismeretes – olyan híres emberek portréját ábrázolja, akik vonzerejükkel a társadalmi sikert szimbolizálják. A fotográfia hozzájárul a sztárok sikeréhez, ugyanakkor negatív hatása is lehet, hiszen egyetlen képben rögzíti, egyetlen képre redukálja, s így bezárja az ábrázolt személyt. A fotográfia ikonná változtat mindent, nem csupán a sztárokat, jó vagy rossz értelemben, hanem a leghétköznapibb tárgyat is vagy a legszegényebb embert.



Dorothea Lange: Migrant Mother, 1936.

Jean-Christophe Blaser példaként említi Dorothea Lange Migrant Mother című, 1936-ban készült képét, amelyet az FSA (Farm Security Administration) felkérésére készített a 30-as évek világválságának hatását elemző felméréshez. A fotográfia mindent képes kiemelni azáltal, hogy ráirányítja a figyelmet arra, amit ábrázol. Ugyanakkor az átlagembereknél kétséges, hogy maga az ember válik-e ikonná, vagy éppen redukálódik és azonosul a társadalmi szerepével. August Sanders képei ez utóbbit támasztják alá, a szociofotográfia is egy bizonyos képre redukálja az embert, és ez ráadásul sokszor egy külső szemlélő nézőpontja. Ebből adódóan Jean-Christophe Blaser szerint az ikon szó újabban negatív tartalommal töltődött fel, és éppen a riportfotográfiában jelzi azt a veszélyt, hogy egyfajta rögzült képi kódex alapján kerülnek kiválasztásra a képek, amelyek egy bizonyos álláspontot tükröznek, kizárva más nézőpontokat.



Edouard Levé: Reconstitution, 2001.

Jó példa erre Edouard Levé Reconstitutioncímű sorozata [10], ahol a napisajtó képi világát figurázza ki azáltal, hogy a klisészerű jeleneteket rekonstruáltatja színészekkel egy homogén háttér előtt.

A fotográfia ikonként való jellemzése egyszerre mond el a médiumról túl keveset, mert a látvány azonossága nem minden esetben mérvadó, és túl sokat, mert nem csak a képről tájékoztat, hanem a használatát is sejteti.

Az index bizonyossága

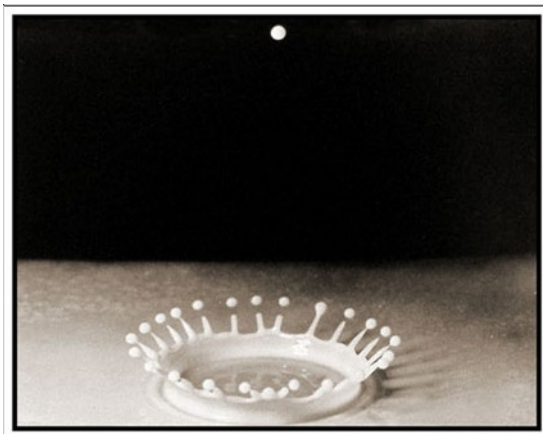
Peirce maga is említi példaképpen a fotográfiát az indexikus jelek jellemzésekor. [11] A kifejezés azonban Rosalind Krauss [12] révén kerül be a francia fotóelméletek problémakörébe. A fénykép indexikus voltára alapozza például Philippe Dubois *A fotográfiai aktus* (1983) című könyvét. [13] Akár a füst, amely a tüzet jelzi, a mutatóujj, ami valamire ráirányítja a figyelmünket vagy a fénykép elvével azonos barnulás a bőrön, amely a napozás hatását mutatja, a fénykép elsősorban az ábrázolt tárgy létét bizonyítja. Ugyanis a tárgy és annak képe között tényleges kapcsolat jön létre a tárgyról visszaverődött fénysugarak által, melyeket a fényképezőgép összegyűjt, és utólag ennek a kapcsolatnak a nyomát rögzítik kémiai úton. Ez az index típusú kapcsolat nem feltételezi, hogy a létrejött kép ténylegesen hasonlít a tárgyára, viszont ontológiai értelemben megnyugtató választ ad a tárgy létezését illetően.



Floris M. Neussüs: Nudogramm, 1964.

A fényképezés elvéből adódóan azonban a fénykép bizonyítékká válik, még ha ez nem is a látvány igazsága, hanem egy adott időintervallumban, méghozzá a fényképezés aktusa alatt (adott esetben ez a másodperc törtrésze is lehet, amíg megnyílik az objektív rekesze) a tárgy és a kép között létrejövő tényleges kapcsolat tanúbizonysága. Ekképpen a fotogram vagy a tudományos célból készült fotográfia ezt a jellemzőjét használja a médiumnak.A fotó indexikus jelként való értelmezése a fényképezés aktusára irányítja a figyelmet, és ezt tartja a médium legfőbb jellemzőjének. A fényképezési aktus az a pillanat, amelyben a tárgyakról visszaverődött fény a fényérzékeny felülettel találkozik, és elváltozást hoz létre rajta. Elvileg ez emberi hozzájárulás nélkül is létrejöhet, de a fényképezési folyamatban az emberi tevékenység nagymértékben jelen van. Philippe Dubois két szakaszt különít el a fotózást illetően, amelyben az ember aktívan részt vesz: a fényképezési aktus előtti és utáni szakaszt. A fényképezőgép, az eljárás, a film vagy a hordozó kiválasztásán túl, amelynek az érzékenysége, minősége, típusa alapvetően meghatározza a végeredményt, az első szakaszhoz tartozik a kép megkomponálása, a képkivágás, a rekesz és záridő megválasztása, illetve annak a pillanatnak a megválasztása, amelyben megnyomjuk a gombot a fényképezési aktus aktiválásához. A fényképezési aktus utáni szakaszba soroljuk a negatív előhívását (a hívó, a hígítás mértéke, a hőmérséklet kiválasztása), a negatívon végzett manipulációkat, a nagyítást, ahol szintén szerepet játszhat a képkivágás, a papír vagy egyéb

hordozó kiválasztása, a nagyítási idő, a retus és más manipulációk. Továbbá a kép prezentálását, azaz kontextusát, azt, hogy milyen környezetben szerepel (kiállításon, fényképalbumban, újságban stb.). Ehhez a szakaszhoz tartozik még a képnek a környezetében való elhelyezése, illetve ezen belül a szövegkörnyezet, amely alapvetően befolyásolhatja a kép értelmét. Figyelemre méltó, hogy a digitális fényképezéssel kapcsolatban emlegetett manipulálhatóság a hagyományos fényképezésre is igaz.



Harold E. Edgerton: Cseppfotó, 1936.

Michael Snow Authorization [14] című képét Philippe Dubois szerint a fotográfiai aktus tökéletes ábrázolásaként értelmezhetjük, hiszen a kép a keletkezésének történetét meséli el, ahogyan a megismételt fotográfiai aktus kitakarja lassan a fényképészt, illetve a fényképezőgép képmását, egy egymásba nyíló kép a kép szédítő sorozatában. A szerző helyét a gép veszi át, hiszen az aktus maga, Dubois érvelésében, egy automatikusan létrejövő fizikai elváltozás az anyagon, amelyben a fény játssza az elsődleges szerepet.

A kép és a tárgya között létrejövő kapcsolat fontosságát hangsúlyozza Barthes is, még ha nem is a fotózás elvére, hanem a képkészítés tapasztalatára alapozva. A fénykép paradoxona Barthes szerint az, hogy a néző tudatában van annak, hogy a tárgynak ott kellett lennie, ezáltal kapcsolat jön létre a „most és a múlt" között. A *Világoskamrá*ban ezt a gondolatot fejti ki részletesebben, amikor a fényképészet lényegének az „Ez volt" kifejezést tekinti. [15] A fotográfia specifikuma az az új idő- és térkategória, amit létrehoz. Az emberiség történetében jelentős antropológiai forradalom ez Barthes szerint, mert a tudat, amelyet a fénykép implikál, teljesen új: nem a dolog ott-létét, hanem a tudat múltbeli ott-voltságát jeleníti meg. Ezzel ugyanakkor leszűkíti a fotográfia meghatározását a *Spectatornak* vagyis a kép szemlélőjének a szempontjára.



Michael Snow: Authorization, 1969.

A kép és a tárgy között létrejövő kapcsolat, amelyet a fotográfia indexjellege implikál (Duboisnál a fotográfiai aktus alatt a fény által, illetve Barthes-nál a kép szemlélőjének a képzeletében) megkérdőjeleződik a digitális fényképeknél. Ez utóbbi ugyanis már átmegy egy kódolási folyamaton, amikor a kép bitekre íródik át, és a kép könnyű manipulálhatóságából adódóan a szemlélőnek mindig kételkednie kellene abban, hogy ténylégesen „az volt”-e, amit a kép ábrázol.

Szimbólum?

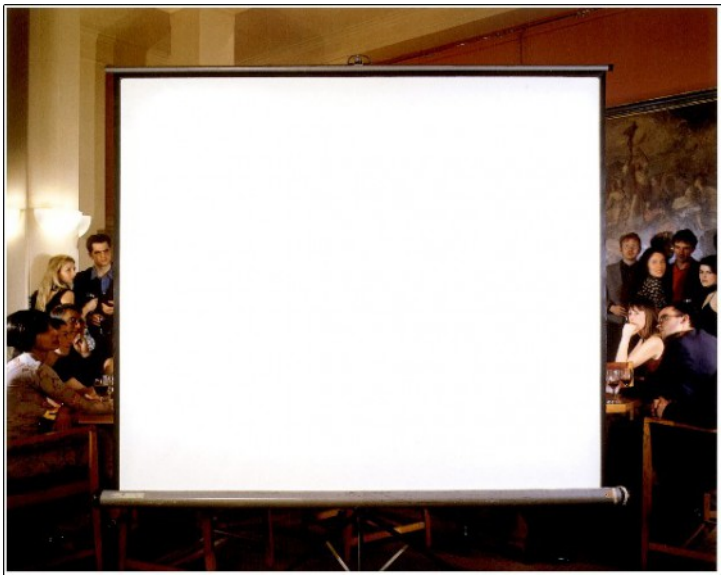
Ha a fotográfia gyakorlatát vizsgáljuk, akkor az indexikus, illetve az ikonikus meghatározás több szempontból megkérdőjelezhető. Nem minden fénykép bizonyít, nem biztos, hogy „az volt”, amit a kép mutat, hiszen csak az látszik a képen, ami a kereten belül látható. Az indexikus jelleg figyelmen kívül hagyja a fényképészt, a tudatos vagy tudatalatti döntéseivel (technikai és személyes választások), valamint nélkülözi a képet és a befogadóját, aki mint szubjektum személyes, társadalmi és kulturális behatások mentén különböző képértelmezési stratégiákat hasznosít a kép megértéséhez. Az ikon analogikus jellege sem jelent kielégítő meghatározást, hiszen számos művész torzulások, elállítódások, pixellizáció, digitális technikák révén az emberi szem által létre nem hozható képek előállítására törekszik. [16]



Bill Brandt: Micheldever, 1948.

A deformációra kitűnő példa Jacques Henri Lartigue képe [17] (*Autóverseny, Apa 80 km/órás sebességgel* , 1913), ahol a kerék és a háttér teljesen eltorzul. Először furcsának tűnik a kép, majd megtanuljuk, hogy az elmosódott úttesttel együtt az elmozdulást és a sebességet jelzik az egyes deformált elemek.

A deformáció szinte kalligrafikus vonalakká változtatja a női testet Bill Brandt aktjain. [18] Ezt a sorozatot a fényképész egy olyan speciális széles látószögű géppel készítette, amelyet a Scotland Yardnál alkalmaztak a helyszíneléshez. Brandt, illetve André Kertész torz tükrökkel fotózott női alakjai az aktfotózás egy sokat utánzott válfaját teremtik meg.



John Hilliard: Off screen, 2002.

Az ikon és index fogalma azokra a képekre se használható, amelyek éppen azt akarják ábrázolni, ami nem látható a képen. Ilyen például John Hilliard Off screen sorozata [19], amely a kép és a

képen kívüli tér feszültségére épül. A kép középső részének a kitakarásával, az esemény lényegét rejti el a szemlélő elől. Mit néznek az emberek a vászon mögött? Milyen alkalomból gyűltek össze? A fénykép szemlélője óhatatlanul felteszi magában ezeket a kérdéseket. A vetítővászon üres marad, mintha maga a fotó üresedett volna meg, a jelentése problematikussá vált, és a perifériára szorult. A fénykép jelentése tehát nem feltétlenül magán a képen keresendő.

Az index vagy az ikonjelleg helyett a kortárs francia fotóelméleti írások leggyakrabban a „nyom" vagy „lenyomat" (*empreinte*) fogalmát használják. Ez a fogalom azért érdekes, mert a fotográfia kezdeteihez nyúl vissza, Henri Fox Talbot [20] növényekről készített lenyomataihoz, amelyeket elsőként sikerült kémiai úton rögzíteni. Hasonlóképpen a fotogram eljárás is a tárgyak közvetlen lenyomatát rögzíti. A „lenyomat" kifejezés révén igen gazdag fogalomtár kapcsolható össze a fényképészettel. Rokonságba hozható ezáltal a homokban, sárban vagy a hóban hagyott természetes nyomokkal, amelyek az erózió által és az idő múlásával elmosódnak és eltűnnek. A lenyomat fogalma alapján hasonlítható a fényképészet Veronika kendőjéhez vagy a torinói szent lepelhez [21], amely visszavezeti a fotográfiát a valóságba vetett hit kérdéséhez.

François Soulage fotóesztéta is elsősorban nyomként értelmezi a fényképeket, de nem a tárgyak létezésének bizonyítékaként. Hogy valójában minek a nyoma a kép, az szerinte rejtély marad.

„A fénykép nem bizonyíték, hanem elsősorban a fényképezendő tárgy nyoma, amely megismerhetetlen, és lefényképezhetetlen, illetve a fényképező személy nyoma, aki szintén megismerhetetlen, illetve a fotográfiai eszközök nyoma; tehát két titok összefonódásából áll, az alany titka és a tárgy titka. Ezért érdekes a fényképészet: nem választ ad, hanem kérdez, és egy titok titkát tárja elénk, amely a befogadónak a valóság iránti vágyából a fantáziálásba csap át, a jelentésből a jelentés megkérdőjelezésébe vált, a bizonyosságból a nyugtalanságba, a megoldás helyett a problémát tárja fel. A fényképészet rejtély: rákényszeríti a befogadót arra, hogy értelmezze, megkérdőjelezze, kritizálja a képet, vagyis hogy alkosson és gondolkozzon, méghozzá szüntelenül". [22]

Használatából adódóan a fotográfia többjelentésű, a befogadó mindig a kontextus, a tudása és a fantáziája alapján értelmezi a képet, mobilizálja tudatos és tudatalatti érzékenységét. A fényképészet paradoxonja Soulage értelmezése szerint az, hogy míg a fényképészeti aktus megismételhetetlen és egyedi, az értelmezése végtelen és befejezhetetlen.

Georges Didi-Huberman [23] szerint a „lenyomat" egy alapvető anakronizmus, hiszen a test egyedisége és egyetemes jellege közötti paradoxonhoz vezet. A lenyomat ugyanis az egyedi test sorozatban való reprodukálhatóságát biztosítja. Didi-Huberman a lenyomat felfedezésére vezeti vissza a művészet keletkezését, ezzel kétségbe vonja az imitációra és a reprezentációra épülő művészeti modellt. Ehelyett, Walter Benjamin nyomán, a technikára és az alkotói folyamatra épülő modellt részesíti előnyben. Átveszi Benjamintól a „taktilis percepció" gondolatát, amely a látást és az érzékelést nem passzív folyamatként írja le, így a reprezentációban nem a látvány visszaadása számít, hanem az, ahogyan a mű a szemlélő látásmódját megváltoztatja.

Szintén Walter Benjamin munkáját követi számos ponton Jean-Marie Schaeffer [24], és ő is a „lenyomatot" tekinti a fényképészet lényegi tulajdonságának. Meghatározása szerint a fotográfia jellegzetessége, amely megkülönbözteti minden egyéb művészeti ágtól az, hogy képes a fizikai test lenyomatának rögzítésére egy másik fizikai és érzékeny testen. Jean-Marie Schaeffer megközelítése saját bevallása szerint pragmatista, ugyanis a fényképészetet a különféle használatok szerint vizsgálja. Példái közt találhatunk tudományos fotográfiát (pl.: a távirányítással készített fényképek a Marson vagy a mélytengeri szondákkal készült fotók), riportfotográfiát (pl.: Henri Cartier Bresson) csakúgy, mint amatőr fotográfiát vagy művészi fotót (pl.: Edward Weston). A Peirce-féle hármas rendszert ez alapján elemzi és kritizálja. Az indexikus meghatározással kapcsolatban megjegyzi, hogy tudatában kell lennünk annak, hogyan keletkezik a kép ahhoz, hogy felismerjük a kép indexikus jellegét. Példaként az etnológus René Lindenkens által leírt esetet említi arról a melanéz bennszülöttről, akinek nem sikerült elsőre felismerni saját fényképét, s kis idő elteltével is csak azt tudta, emberi alakot lát, de azt nem, hogy a kép őt ábrázolja. [25]

Az indexjellegen kívül ugyanolyan fontosnak tartja Schaeffer a fénykép ikonjellegét, hiszen a fénykép jellegzetességét más fotonikus lenyomatokhoz képest az analógián alapuló ikonikus identitása adja. A fotográfia eltérő kommunikációs funkciókat mozgósít, olyanokat, mint az emlékezés, illetve az emlékállítás, az ábrázolás, a leírás, a bizonyítás, a kísérletezés, a megmutatás és a jelzés. Fontos, hogy e számbavétel nem teljes körű, ahogy egyetlen fotó is több funkcióval rendelkezhet egyszerre. A funkciókat az alábbi táblázatban az alapján rendezi el, hogy az adott funkció elsősorban a fényképészet index- vagy ikonjellegére épül-e, illetve, hogy a kép elsősorban a fotó térbeli vagy időbeli tulajdonságát használja-e fel.

Ha a fénykép csupán egyetlen tér-idő lenyomatának felel meg, akkor is különböző kommunikációs szándékot fejezhet ki. Mást jelent a fényképésznek, mást minden egyes befogadónak. Ezért nevezi végső soron Schaeffer a fotográfiát ingatagnak, homályos jelentésűnek, mivel alá van rendelve annak vagy azoknak a kommunikációs szabályoknak, amelyekben éppen megjelenik.

A könyv címében Schaeffer a fotográfiához hozzárendeli a francia *dispositif* kifejezést. Jobb híján magyarul talán leginkább „apparátus"-nak fordíthatnánk, hiszen a *dispositif* fogalmát Michel Foucault [26] használja először, az „apparátus" (mint eszközök összessége) szinonimájaként, majd őt kommentálva veszi át Gilles Deleuze, illetve az irodalomtudományra alkalmazva Philippe Ortel. [27] Maga a szó többjelentésű, használata széles körű, főleg a zsurnalisztikában, illetve a hivatalos szövegekben. A *dispositif* olyan általános kategóriát jelöl, amelyhez több lényegileg eltérő elem tartozhat (az elemek közötti különbséget jelöli a „dis-" szótag). Jelentheti például egy cél elérése érdekében hatályba léptetett intézkedéseket (Un *dispositif* de sécurité a été *mis en place* pour le 14 juillet à Paris = Párizsban meghozták a megfelelő biztonsági intézkedéseket a július 14-i ünnepségekhez). Nem csupán a megfelelő szervek (rendőrség, tűzoltóság) mozgósítását jelenti, de a szervezés minden egyes mozzanatát a tervezéstől a kivitelezésig, még az anyagi háttér biztosítását is. A *dispositif* szó technikai értelemben „szerkezetet", avagy „gépezetet" jelent,

használható például franciául a fotográfia olyan tág értelemben vett szinonimájaként, amelybe beleértendő a fényképezőgép, a film, de még az elkészült fotó is. *A dispositif* fogalma mindenkor pragmatista, használatorientált, ugyanis bizonyos cél érdekében elrendezett elemekből áll [28], így nyilvánvalóan túllép a struktúra zárt rendszerén. Amennyiben Deleuze értelmezését követve átfogó fogalomként használjuk, és magát a műalkotást tekintjük „apparátusnak", azzal nemcsak az anyagi megvalósításon túl és a mű befogadása irányában nyitjuk meg a mű határait, de beleértjük azt a mindenkori kontextust is, amelyben megjelenik. Apparátusként az alkotás nem csupán nyitott mű, amelynek annyi értelmezése lehet, Eco nyomán, ahány befogadó, hanem cél is, amivé az „elrendezés", a „berendezés" válik a befogadó által. Mint „apparátus" a fénykép nem csak azt fejezheti ki, amit ábrázol, nem csak az a fontos, hogy a kép az indexikus vagy ikonikus tulajdonságaival hat-e a nézőre.

Sophie Calle Vakok [29] című sorozatában a képen túl jelentőséget kap a kontextus is, amelyben megjelenik. A sorozatot Sophie Calle egy felmérés alapján készítette el, amelyben született vak embereknek azt a kérdést tette fel, hogyan „látják" a szépséget, illetve mit jelent nekik a szép. A fotókon a válaszukat jeleníti meg, de a fotográfiai apparátus kiegészül a megkérdezettek fényképével és a válaszuk szövegbeli leírásával. A fotósorozat a nézőt látóként önmaga megkérdőjelezéséhez vezeti. Mit jelent látóként számára a szépség? Mi köze van a látásnak a széphez? [30] Minden nézőnek önmagában kell megkeresnie a választ, a mű maga nem esztétikai élményt közvetít, hanem gondolkodásra késztet. A fotográfiai „apparátus" (*dispositif*) használatára bármely konceptuális alapokra építkező fotográfust példaként említhetnénk, de a konceptuális művészetekhez képest fontossá válik, hogy a közvetítendő idea a kép anyagi megvalósításán keresztül aktualizálódik.

A szemiotikai megközelítés rámutat arra, hogy a fénykép mindig komplex viszonyban áll a tárgyával. Miután egy jel több kategóriába is tartozhat egyszerre, és általában egy másik jelre épül, ezért az értelmezése a kontextustól függ. Más fogalmi alapon, de Roland Barthes is erre a következtetésre jut, amikor azt feltételezi, hogy a denotált jel nem létezik önmagában, ugyanis mindig rátelepszik egy társadalmi kontextustól függő plusz tartalom, szimbolikus üzenet, egy ún. konnotált jel. A fotográfia azonban nem a tárgy és a jel szintjén (a pierce-i harmadikság), hanem a jelre épülő jel szintjén válik konvencionálissá. A mű határai kitolódnak, a jelentés nem feltétlenül a képbe íródik bele, hanem a kontextus szabja meg. De a jelentés másodlagossá is válhat, nem az a fontos, hogy mint mond a kép, hanem az, hogyan hat a szemlélőre. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy nem készülnének már olyan fényképek, ahol magába a képbe íródik bele a jelentés, és amelyek az index- és ikonjelleget használják ki. De elmosódni látszanak az éles határok a képzőművészet és a fotóművészet között is. Az „apparátus" (*dispositif*) sem kizárólagosan a fotográfiára jellemző fogalmi meghatározás. Igen elterjedt a többi művészeti ág összetett viszonyrendszerként történő tanulmányozásában is. Robert Marty geometriai hasonlatát követve, amelyet a saussure-i strukturalizmus és peirce-i pragmatizmus szemléltetésére alkalmaz, e viszonyrendszert egy dinamikus háromdimenziós sémával szemléltethetnénk. Míg a bináris megfeleltetésre, illetve oppozícióra épülő saussure-i rendszert síkbeli struktúraként képzelhetjük

el, a peirce-i triadikus rendszert, mivel az interpretáns révén beemeli a szubjektumot is a jel fogalmába (hasonlóan a Monge-féle geometrikus ábrázoláshoz, amely feltételezi, hogy a használó képes gondolatban visszahajtani a függőleges sík vetületét), egy háromdimenziós hálózatként. Az „apparátus" (*dispositif*) ehhez a háromdimenziós rendszerhez rendeli hozzá az időt, beleérti azt is, amivé a befogadó által a műalkotás, illetve a műalkotás által a befogadó válik. A fotográfia paradoxonja, hogy a kép és a tárgya közötti viszonyulás (2D), a néző szimbolikus értelmezésén keresztül (3D), egy újra és újra értelmezhető ingatag nyommá válik.

Jegyzetek

1. Miltényi, Tibor: Üres hőbörgés a fotó halálának kb. húsz éves évfordulóján (http://www.fotopost.hu/elemzes/ures-hoborges-foto-halalanak-kb-husz-eves-evfordulojan; 2009. 12. 24.)
2. Peirce, Charles S.: A jelek felosztása. Ford. Szegedy-Maszák Mihály. In *A jel tudománya*. Szerk. Horányi, Özséb – Szépe, György. Budapest, Gondolat Kiadó, 1975. 20-41.
3. Uo. 22.
4. SZILÁGYI Gábor: *elemi KÉPTAN elemei. Az álló és mozgó fényről.* Budapest, Magyar filmintézet, 1999.
5. Uo. 12. o.
6. Lásd: Pete Krisztián: Konnotáció. http://ktnye.akti.hu/index.php/Konnotáció (2009.07.11)
7. BARTHES, Roland: A fénykép, mint jelentéshordozó rendszer. *Fotóművészet*, 1963/3. Franciaországban Barthes-nak ez az írása először a *Communications* folyóirat 1961-es 1. számában jelent meg (127-138).
8. BARTHES, Roland: A kép retorikája. *Filmkultúra*, 1990/5. Eredeti megjelenés: *Communications,* 1964/4. 40-50.
9. Blaser, Jean-Christophe: *Sur les traces de l'icône: vers un nouveau concept critique?.* Megtalálható a svájci lausanne-i Elysée Múzeum honlapján: http://www.elysee.ch/index.php?id=144 (2009. 07. 13.)
10. Levé, Edouard: *Reconstitution*. Párizs, POL, 2008. http://www.loevenbruck.com/image.php?id=leve&image=79 (2009. 05. 25.)
11. Peirce, i.m., 24.
12. Vö.: Krauss, Rosalind: Notes sur l'index, L'art des années 1970 aux États-Unis. *Macula*, 5/6.
13. Dubois, Philippe: *L'Acte photographique*. Paris-Bruxelles, Nathan & Labor, 1983. 59.
14. Snow, Michael, *Authorization*, 1969, 54,5 x 44,5 cm, Kanadai Szépművészeti Múzeum. Lásd a képet a múzeum honlapján: http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_e.jsp?mkey=7852 (2009. 03. 03.)
15. „A Fotográfia noémája egyszerű, banális, korántsem mély értelmű: »Ez volt«". BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000. 119.
16. A fotográfiai hibákról és elállítódásokról lásd: Chéroux, Clément: *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*. Paris, Yellow Now, 2003.
17. Lásd: http://memoirephotographiquechampenoise.org/fautographie.htm (2009. 03. 03.)
18. Lásd: http://www.artnet.com/Galleries/Artists_detail.asp?gid=480&aid=2968 (2009. 03. 03.)
19. Lásd: http://www.staedtische-galerie-erlangen.de/seiten/6_sammlung/bilder/diverse/hilliard_off_screen.jpg (2009. 03. 03.)
20. Talbot, Henri Fox: *The Pencil of Nature.* Longman, Brown, Green & Longmans, London 1844, VII kép, lásd: http://www.cs.waikato.ac.nz/oldcontent/cbeardon/dcollage/collage2/images/FoxTalbot/photogenic.jpg (2009. 03. 03.)

21. Paul Vignon az 1902-es *Le linceul du Christ. Étude scientifique* című tanulmányábanm egyébiránt a torinói szent leplet fényképként illetve vaporográfiaként kezeli. A torinói lepelről Secondo Pia által 1898-ban készített fénykép alapján derült ki, hogy a rárajzolódott kép, mint a tekercsfilmes fotónál, egy negatív kép. Ez Vignon szerint a Megváltó teste által kisugárzott fény vagy különféle gázok következtében jöhetett létre. GEIMER, Peter: L'autorité de la photographie, Révélation d'un suaire. Études photographiques, 1999/6. 67-99. http://etudesphotographiques.revues.org/index189.html (2009. 07. 13.)
22. Soulage, François: La trace ombilicale. In *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Szerk. Danièle Méaux, Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne, Publication de l'Université Sainte-Étienne, 2004. 21.
23. Didi Huberman, Georges: *La ressemblance par contact*. Paris, Minuit, 2008. Ez a könyv a Centre Georges Pompidou-ban 1997-ben megrendezett „Lenyomat" című kiállítás során megjelentetett katalógus szövegének képek nélküli újrakiadása.
24. Schaeffer, Jean-Marie: *L'image précaire, Du dispositif photographique.* Paris, Seuil, 1987. 13-58.
25. Lindenkens, René: *Essai de sémiotique visuelle.* Paris, Kliensieck, 1976. 45. Jean-Marie Schaeffer idézetében: 42. o.
26. Lásd: http://en.wikipedia.org/wiki/Dispositif (2009. 12. 28.)
27. Deleuze, Gilles: Qu'est-ce qu'un dispositif ? 1988, amely újabb kiadásban megjelent a válogatott írások és beszélgetések közt: *Deux régimes de fous*. Textes et entretiens 1975-1995, Paris, Minuit, 2003 ; Agamben, Giorgio: *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Paris, Rivage poche, 2007 ; Ortel, Philippe: *Discours, image, dispositif.* Paris, L'Harmattan, 2008.
28. Bernard Vouilloux kifejezésével: "un agencement actualisant et intégrant des éléments en vue d'un objectif " Du dispositif. In *Discours, image, dispositif*. Paris, L'Harmattan, 2008. 24.
29. Lásd a felhasznált képeket az alábbi honlapokon: http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-calle/popup07.html, http://viperenoire.free.fr/oeuvresC.htm (2009. 07. 13.)
30. Hasonló kérdéseket feszeget a vak fotográfus Evgen Bavčar munkája, akinek a képei saját bevallása szerint rekonstruált mentális reprezentációk. Lásd Evgen Bavčar honlapját: http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/index.html (2009. 07. 13.)

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: A fénykép, mint jelentéshordozó rendszer. *Fotóművészet*, 1963/3.
- Barthes, Roland: A kép retorikája. *Filmkultúra*, 1990/5.
- Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.
- Blaser, Jean-Christophe: *Sur les traces de l'icône: vers un nouveau concept critique?*. Megtalálható a svájci lausanne-i Elysée Múzeum honlapján: http://www.elysee.ch/index.php?id=144
- Chéroux, Clément: *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique.* Paris, Yellow Now, 2003.
- Didi Huberman, Georges: *La ressemblance par contact*. Paris, Minuit, 2008.
- Dubois, Philippe: *L'Acte photographique*. Paris-Bruxelles, Nathan & Labor, 1983. 59.
- Geimer, Peter: L'autorité de la photographie, Révélation d'un suaire. *Études photographiques*, 1999/6. 67-99. http://etudesphotographiques.revues.org/index189.html
- Krauss, Rosalind: Notes sur l'index, L'art des années 1970 aux États-Unis. *Macula*, 5/6.

- Lindenkens, René: *Essai de sémiotique visuelle.* Paris, Kliensieck, 1976.
- Miltényi Tibor: *Üres hőbörgés a fotó halálának kb. húsz éves évfordulóján*, http://www.fotopost.hu/textura/ures-hoborges-foto-halalanak-kb-husz-eves-evfordulojan
- Ortel, Philippe: *Discours, image, dispositif.* Paris, L'Harmattan, 2008.
- Peirce, Charles S.: A jelek felosztása. Ford. Szegedy-Maszák Mihály. In *A jel tudománya*. Szerk.
- Horányi, Özséb - Szépe, György. Budapest, Gondolat Kiadó, 1975.
- Pete Krisztián: *Konnotáció*. http://ktnye.akti.hu/index.php/Konnotáció
- Schaeffer, Jean-Marie: *L'image précaire, Du dispositif photographique.* Paris, Seuil, 1987.
- Soulage, François: La trace ombilicale. In *Traces photographiques, traces autobiographiques.* Szerk. Danièle Méaux, Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne, Publication de l'Université Sainte-Étienne, 2004.
- Szilágyi Gábor: *elemi KÉPTAN elemei. Az álló és mozgó fényről.* Budapest, Magyar filmintézet, 1999.

© Apertúra, 2010. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2010/tavasz/pal-ikon-index-vagy-szimbolum/

