

## Pál Gyöngyi: Ikon és index vagy szimbólum? Hová tűnt a fénykép | Nyomtatás | jelentése?

A digitális fotográfia elterjedése magával hozott egy elméleti zsákcát, 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 például Miwa Nishimura *Lost paradise, society* [2005] című képét).

Először azonban tisztázni kell néhány fogalmat, illetve az elméleti háttérrel, amelyben felbukkannak a médium mai meghatározásai. Emlékezzünk rá, hogy a hatvanas évek második felében a nyelvészeti alapú szemiotológia 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 ítélték.

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 tárgy 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 tárgy helyett áll.” (3)

A jel sosem közvetlenül kapcsolódik a tárgyhöz, hanem ráépül egy másik jelre (*interpretánsra*), 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 fotóelméleti 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

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.

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.

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 újrendezni egy jelrendszerben. Ugyanakkor mégis keletkezik egy „konnotált üzenet” a képben, olyan információ többlet, 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 fotogenitást jelenséget, 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.

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.

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 hatásait 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.

Jó példa erre Edouard Levé *Reconstitution* című 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.

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 tárgyról visszaverődött fény a fényérzékeny felülettel találkozik, és elváltozást hoz létre rajta. Elvileg ez emberi hozzájárulás nélkül is létrejöhét, 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 szöveggörnyezet, amely alapvetően befolyásolhatja a kép értelmét. Figyelemre méltó, hogy a digitális fényképezéssel kapcsolatban emlegetett manipulálhatóság a hagyományos fényképezésre is igaz.

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.

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 fényképezést, 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 *Világoskamrában* ezt a gondolatot fejti ki részletesebben, amikor a fényképezést 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.

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 ténylegesen „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 fényképezést, 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)

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 fényképező 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.

{jgxtimg src:=[images/stories/2010/tavasz/pal/13.jpg] style:=[float:left; margin:5px;] width:=[260] title:=[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 problematikusává 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 „lennyomat” (*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 „lennyomat” kifejezés révén igen gazdag fogalomtár kapcsolható össze a fényképezéssel. 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 fényképezés 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 minnek 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 fotografiai 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. Átvesszi Benjaminszólástól 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 indexjellegén 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 emlékéllítés, 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 rendezem 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. Mászt jelent a fényképésznek, mászt 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 ünnepekhez). 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 vezet. 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 készítet. A fotográfiai „apparátus” (*dispositif*) használatára bármely konceptuális alapokra építő 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 ikonjellegét használják ki. De elmosódní 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 opozícióra épülő saussure-i rendszert síkbeli struktúráként 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.

### Lapjegyzetek

- [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://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork\\_e.jsp?mkey=7852](http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/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](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](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 tanulmányában 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 tekercesfilmes 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, Klincksieck, 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://vipere noire.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.)