

Szemle

mondásos jellemének, talányos kilétének két végletét megmutatva, a tragikumnak, illetve az iróniának alárendelve.

A bemutatókat követő vitában Filó Vera nem szólalt meg. Nem reagált sem az őt ért dicséretre, sem a számos bírálatra. Mindenképpen az utóbbiak voltak többségben. Többnyire annak a „kaleidoszkóp” a furcsasága, szokatlansága, esetleg értékelhetetlensége volt a vád, amelyet drámai szöveg gyanánt létrehozott. Talán a szerző hallgatása is olaj volt a tűzre (nem elég esendően hallgatott), talán valóban vannak a mű hatásmechanizmusában hiányosságok. Végül az egyik hozzászóló empatikusabb álláspontra készítette a résztvevőket. Mintegy az új nemzedék megjelenésének a summázataként megjegyezte: „Ne várjatok mindenáron a mienkhez hasonló gon-

dolkodást tőlük, hiszen ők már teljes egészében a vizuális kultúrán (az óriásplakáton, az Interneten) nőttek föl.”

Immár nyilvánvaló, hogy a tizenhárom esztendőös Nyílt Fórum fontos állomásához érkezett, még ha egyidejűleg él is meg egyfajta válsághelyzetet és próbál élni a lehetőséggel, hogy megújítsa önmagát. Az egyik a másik nélkül nem megy.

A legjobb drámának megszavazott Vilmos-Körte-díjat (egy üveg körtepálinka *Shakespeare Vilmos* emlékére) ezúttal Sultz Sándor nyerte. Ehhez a tényhez a szerző a következőket fűzte: Én úgy jöttem ide, hogy szarok bele ebbe a szakmába. Leírni egy emberi mondatot? Minek? Megérteni, amit mások leírtak? Minek? De most egy kicsit más lett a helyzet.

Kállai Katalin

## A búcsúzkodás szertartásai

### *Andreas Müller-Pohle kiállítása és videóbemutatója a budapesti Goethe Intézetben*

*Válságban van a fotográfia, az ipari kor eme technikája. Az egykor oly nagy hatalmú médium, amely mélyen betüremkedett a valóság megértésébe és a művészeti gyakorlatba, manapság egyre inkább az emlékezés tárgya. Nosztalgikus patinát nyer, s éppen ezért kerül be a burzsoá művészet templomába, ahol csupa olyasmi kap helyet, ami technikailag túlhaladott, s aminek nincs többé jelentősége a társadalmi valóság konstituálódásában.*

A fotográfia, akárcsak a digitális médiumok ma, kezdetben új horizontokat nyitott, s a valóság addig ismeretlen horderejű esztétizálását vezette be. Új realizmust teremtett – a még mindig normatívnak számító „fotorealizmust” –, s érzékelésünket addig ismeretlen jelenségekre irányította. Hozzájárult a kézműves zsenialitás trónfosztásához, mindenkit művésszé avatott, felértékelte a véletlenszerűt, az adottat, a jelentéktelent, a gyorsaságot, s a mű kivitelezéséről és megkomponálásáról a figyelmet a vizuális vonzerőre és az információértékre terelte. S – először a történelemben – valóban kollektív,

ugyanakkor aktuális képi világot teremtett, amit az emberek sokasága volt képes befogadni.

A fotó manapság a többi analógián alapuló médium sorsában osztozik, amelyek önállóságát a digitalizálás fenyegeti. A fényképezőgép csupán olyan adatokat nyújt, amelyek digitalizálhatók, számítógép segítségével processzálhatók és tetszés szerint megváltoztathatók. Épp ez a sajtóság az, ami a komputert univerzális géppé, elvben minden más gépet imitálni képes masinává avatja: segítségével minden digitalizálható, átalakítható, numerizálható, s az egész mindenféle kivitelező eszközzel összekapcsolható.

Az emberek hamarosan nem is fognak fényképezni, hiszen a videokamera részben máris felváltotta az egykori fényképezőgépet, mi több, a motívumok sok tekintetben el is tűnnek, mivel mindinkább elfedi őket az egymáshoz hasonló képek áradata, melyek hol kimerítik, hol pedig maguk inszenálják a valóságot. Egyre inkább a képek újrafelhasználása felé haladunk. Minek is csinálnánk képet olyasmiről, ami egyébként is folyton szem előtt van? Már csupán egy bizonyos ökonómia óvja a fotográfiát attól, hogy ugyanarra a sorsra jusson, mint a rajz vagy a festett kép, melyeket a művészet apró zugaiba zártak, ahol nyomorúságosan, bár nem minden báj nélkül tengődnek, miközben az élet, a hatalom és a reprezentáció súlypontja egészen máshova helyeződött át; közben pedig a művészek gyakran banális módon szegezik tekintetüket arra a valóságra, amely már a művészet virágkorában sem érdekelt senkit.

Röviden, a fotográfia emlék lett, valami olyasminek

az emléke, ami egykor volt, s amit manapság magukba szippantanak a digitális képek. Ha nem akarunk a digitális képi lehetőségekkel játszózni, s az eredményt fotográfia gyanánt eladni, valamint ha ellenállunk a kísértésnek, hogy nosztalgikusan a digitális képek előtti stádiumba térjünk vissza, s a fényképezést régi technikák és anyagok felhasználása által akarjuk megmenteni, nos akkor vajon hogyan lehet még a digitalitás magaslatából a fotográfiát tematizálni?

*Andreas Müller-Pohle*, a fotográfia filozófusa, aki mindig is új utakat keresett, s fotók segítségével kérdezett rá a fotográfia ideológiájára, *Digitális partitúráival* rokonszenves és meggyőző megoldást talált, ami azonban – s ez egyszerre vesztély és lehetőség – egyszeri és egyfajta végpontot is jelent.

Müller-Pohle a fotográfia végéről tekint vissza annak kezdetére, bizonyos értelemben összintérezte, ami – s hogy is lehetne ez másképpen? – konstrukciónak bizonyul. Munkájának alapanyaga – a „fotó utáni fotó” értelmében – az első fennmaradt fénykép. Egy banális képről van szó, feltehetőleg 1826-ból: *Nichéphore Niépce*-nek, a fotográfia egyik feltalálójának látképéről egy dolgozószobából. Amikor *Helmut Gernsheim* fotótörténész 1952-ben rábukkant erre a képre, szinte semmit nem lehetett rajta felismerni. De ha a tükröződő cinklemezre bizonyos szögben esett a fény, az ember valamiféle képet gyaníthatott rajta. Az eredeti le-

---

*Amikor az emberek elkezdtek beszélni, el kellett távolodniuk az érzéki benyomásoktól. Az új médium segítségével kiszabadultak az analógia börtönéből, aminek a neuronális kódok dacára mindig is rabjai voltak. A szavak nem hasonlítanak a dolgokhoz, amikre vonatkoznak. További hátralépés volt – mint azt Müller-Pohle barátja, Vilém Flusser újra és újra hangsúlyozta – az írás felfedezése, hiszen az írás viszonya a beszélt nyelv hangjaihoz megint csak nem analógiás. A képek absztrakt betűkké váltak, melyeket egy programnak megfelelően hangokká lehet visszaváltoztatni.*

---

mezről azután nagy költséggel reprodukciót készítettek, amit azóta az első fotográfiként tartanak számon. Időközben az „eredeti reprodukció” számos válfaja került forgalomba, melyek a kivágás, a formátum és a kivitelezés minősége tekintetében jelentősen különböznek egymástól, mégis mindegyiket eredetiként kezelik. Müller-Pohle az első reprodukciót vette alapul, ami *Gernsheim A fotográfia története* című munkájában volt kinyomtatva – tehát a reprodukció reprodukcióját –, azt

bescannelte, s Tiff-File formájában tárolta (ez a digitális képvilág leggyakrabban alkalmazott formátuma). Az alapul vett analógiás képet erősen definiált bit-tömegre bontotta le, amit bizonyos határokon belül tetszés szerint lehet processzálni és átalakítani – új képeket lehet belőle csinálni, hanggá vagy más jellé lehet átalakítani. Ám az efféle kézenfekvő csábításoktól Müller-Pohle távol tartotta magát.

A fotográfia manapság átmeneti médium: átmeneti az álló és a mozgó, az anyagi és az anyagtalán, az analóg és a digitális kép között, s ennek a nyílt és ambivalens területnek a kutatása, valamint magának a fotográfiának a kérdésessé tétele, lebegtetése képezi a jelenlegi helyzet igazi feszültségét. *Digitális partitúrák* című művével Müller-Pohle olyan fordítás lehetőségére kérdezett rá, ami még alkalmas arra, hogy egy kép kontextusában prezentálódjék. S ezen a ponton jelentkezik munkájában egy újabb „trükk”, egy további emlék. Amikor az emberek elkezdtek beszélni, el kellett távolodniuk az érzéki benyomásoktól. Az új médium segítségével kiszabadultak az analógia börtönéből, aminek a neuronális kódok dacára mindig is rabjai voltak. A szavak nem hasonlítanak a dolgokhoz, amikre vonatkoznak. További hátralépés volt – mint azt Müller-Pohle barátja, *Vilém Flusser* újra és újra hangsúlyozta – az írás felfedezése, hiszen az írás viszonya a beszélt nyelv hangjaihoz megint csak nem analógiás. A képek absztrakt betükké váltak, melyeket egy programnak megfelelően hangokká lehet visszaváltogatni. A számok felfedezése újabb absztrakciós szintet hozott létre, hogy azután a dolgok közötti viszonyokat is jelölni lehessen, s a dolgok helyettesítőivel szabadon lehessen zsonglörködni. Mindennek alfanumerikus kóddá történő átalakítása azután lehetővé tette a világ vizsgálatát és manipulálását, s olyan gépek létrehozását, amelyek szabályszerűségeket tudtak leképezni. Az alfanumerikus kódnak a digitálisba (binárisba) való átvitele végül még egy új absztrakciós szintet jelentett, ami által a komputer segítségével először vált lehe-

tővé tetszés szerinti szimulációk és projekciók létrehozása.

Az eredmény eddig zömmel a magát avantgárdnak tekintő technicista „komputerművészet”, amely jelentéktelen kollázsok és montázsok mérhetetlen tömegét produkálja. Velük szemben Müller-Pohlét nem a kód efféle képi állapottá való átalakítása érdekli, hanem magának az átalakításnak a lépései. Számára Niépce képének Tiff-kódja csupán nyersanyag, amit azután szöveges, tipografikus formába visz át: az összesen hétmillió bitnyi jeltömeget öt pontos – tehát szabad szemmel alig olvasható – negatívba teszi, OCR-írássá formátálja, nyolc négyzet alakú táblára osztja, s végül egy tintasugaras Iris printerrel mikroszkopikus pontossággal kinyomatja. Az ily módon vizualizált kód-táblák szemléletesen megmutatják, hogy mi is az, ami a digitális képet az analógiástól elválasztja: a szó szerinti áttekinthetetlenséget és megtapasztalhatatlanságot. A digitális képek, sokkal inkább, mint az analógiás fotók valaha is, teoretikusak, koncepcionálisak, szövegek következményei.

Müller-Pohle *Digitális partitúrái* tartalmazza ugyan az első fotográfia teljes leírását, amit a megfelelő fordítási lépések és programok által például a számítógép monitorján újrateregetünk. Ám ez a bináris leírás számunkra referenciálisan áttekinthetetlen. Habár a képernyőn keresztül együtt tudunk működni a számítógépes rendszerekkel, ugyanakkor szeparálva is vagyunk a processzálnás lépéseitől. Csupán a felszínen mozgunk, ahol az egyetlen szubsztancia a tetszés szerint átalakítható digitális kód. A fotó ilyen felület lett. Míg egykor a vizuálisan felfogható valóság leképzési mechanizmusának számított, ma már semmivel sem több mint konvenció vagy mélység nélküli látzat. Az összintér fantomszerű eredetije mára már csupán emlék maradt – mindinkább feledésbe merülő emlék.

*Florian Rötzer*

*Sebők Zoltán fordítása*