

Dore Ashton

Előszó

A fotográfiáról írt magyarázatok gyorsan növekvő száma legalább olyan elgondolkoztató, mint a bármely más művészeti témáról írt magyarázatok mennyisége. A fotográfia vizuális művészet, s így, akárcsak a többi vizuális művészet, túllép a konvenciókon, azáltal, hogy a megszokottól eltérő módon használja őket. Már ez a paradoxon is számtalan vitára sarkallhat, s ezen viták egyértelműen bizonyítják és tanúsítják e művészeti forma erejének gazdagságát. Ahogyan az antológia számos szerzője is sugallja, a fényképezés nem mindig a művészetet szolgálja. Számos feladata van. Alapvető tény, hogy amikor a kamera keresőjébe nézünk, mindig *valamit* nézünk, ugyanakkor mindig *valamivel* nézzük. Az érzékelhető világ csak a kezdet, ahogyan minden művészetben. Bár a fényképész eszközei radikálisan eltérnek a rézmetszőétől vagy a festőétől, a fényképész *munkája*, akárcsak az előbbieké, a látáson alapszik. Ugyanazt mondhatnánk a fotóművészről (mégkülönböztetendő az amatőrfényképésztől), amit Merleau-Ponty mondott a festőről: „A festő, bárki is ő, *miközben fest*, a látás csodálatos elméletét gyakorolja... Nem számít, ha nem »természet« után fest, azért fest, minden esetben, mert lát, s mert a világ legalább egyszer belévéste a »látható« jeleit...”¹

Steve Yates hatalmas szolgálatot tett, amikor egy strukturális metaforát kínált fel írásának címében. A költészet mint szervezőelv ötlete – minden, a *költészet* szóhoz tapadó levegős, nyitott, szellős jellemzővel –, oly végtelen távlatot nyit meg, mint az új-mexikói sivatag, ahol Yates él. A tér *költészete* egy mindent felölelő, virtuális szerkezet (éppen annyira virtuális, amennyire egy szívárvány az), amelyben különböző nézőpontok alakítják a formáját. Egy költészet könnyen befogad különféle hangokat, beleértve a fotográfiáét is, amely olyan látható képeket kínál, amelyekről álmodozhatunk, amelyeket elemezhetünk, funkcionálisan használhatunk – információra *vagy* gyönyörködtetésre – és felbecsülhetetlen tapasztalatként elraktározhatjuk. A *tér* költészete még alkalmazhatóbb, amióta – mint ahogyan Rudolf

¹ Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, szerk. James M. Edie, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1964, 166.



- I. A tér költészete: kortárs fotografiai munkák, *kiállítás*, 1986. december 19.–1987. március 22., Museum of Fine Arts, Museum of New Mexico. Kiállítási tér részlete, Rudie Berkhout fehérfény-transzmissziós hologramjával.

Arnheim az esszéjében rámutat – a 20. században a tér megszűnt üresnek lenni; erők küzdőterévé vált, amelyben az erők egymásra hatnak és megtöltődnek dramatikus történésekkel. És ezek a történések, amikor művészi formát öltenek, költői képekké válnak. Emígyen, a képzelet szüleményei, azé a teremtő képessége, amely a teljes érzékelőrendszert ingerli ahhoz, hogy egyetlen, visszaverődő képmást kiprészeljen.

A tér költészetének mint a művészetekről, és e speciális esetben, a fotográfiáról mint vizuális művészetről való elmélkedés rendszerének az értéke abban az adottságában rejlik, hogy magasan felülemelkedik a kicsinyes, illetve specializálódott elfogultságokon, amelyek oly gyakran jellemzik a kritikus kommentárokat. Hatékonyan megszabadít a merev kliséktől – kézi kontra gépi; anyag kontra fény stb. –, és ehelyett egy, a tapasztalást növelő eszközzel szolgál. Az antológia címében lévő rejtett érvelés szerint a képek érzéseket ébresztenek – és ezzel az érvel mélységesen egyetérttek.



2. A tér költészete: kortárs fotografiai munkák, kiállítási rész részlete: (balról jobbra) John Baldessari, Robert Rauschenberg, Michael Berman, Keith Smith (tárló), Susan Rankaitis és Judith Golden.

Mint vendég kerülök ebbe a könyvbe, úgy ahogyan Új-Mexikóba is vendégként kerültem jó néhány évvel ezelőtt. Nagy örömmre, egy fotókiállítást láttam ott (1. és 2. kép), amelynek ugyanaz a magával ragadó címe volt, amely egyszer már becsalt egy francia könyvesboltba: *A tér költészete*. Amikor elolvastam a könyvet, és fiatalos lendülettel írtam a szerzőjének – akiről, szükségtelen megemlítenem, előtte sohasem hallottam –, ösztönös megérzésem, hogy egy ilyen könyvben talán meglelhetem ködös és minden bizonynal pallérozatlan elképzelésem megerősítését a modern művészetekről, beigazolódom. Így kezdődött el valószínűtlennek tűnő ismeretségem a rendkívüli filozófussal, Gaston Bachelard-ral, aki természetesen akkor már ünneplélt író volt Európában. Steve Yates kiállítása újra felidézte azt az izgalmat, amelyet Bachelard megtalálásakor éreztem, akinek a kép költészetről szóló elmélete találkozott az én addig még meg nem fogalmazott gondolataimmal a modern művészet megtapasztalásának természetéről: az, hogy

a terek, amelyekkel dolgozott, mindig nagyobbak voltak annál, mint amekkorát a látható bizonyítékok sugalltak.

Ha eszembe jut első látogatásom Bachelard dolgozószobájában, ahol a látogatóit fogadta, számos árulkodó részletre derül fény. Az agg szakállas bölc, Bachelard, aki úgy nézett ki, mint Walt Whitman és a Mikulás keveréke, bevacolta magát egy nyomdatermékekkel zsúfolásig tömött parányi szobába; az ott lévő holmik közül jó sokat le kellett söpörnie a földre, hogy egyáltalán le tudjak ülni. Nyomdaterméket mondtam, nem könyvet, mivel ez a tudós fáradhatatlan böngésző volt, akinek élénk kék szeme nem mindig csak magába nézett. Voltak katalógusai műszaki berendezéseket gyártó cégektől, lencsegyárártól, meg tudományos különnyomatok. Stóckban álltak a népszerű magazinok, legfőképpen a *Life*. Szorgalmas tanítványa volt a képes újságok szerzőinek, és egy adott pillanatban, jóval mielőtt a kultusz megszámlálhatatlan író táplálékává vált volna, elbűvölte egy illusztrált cikk Marilyn Monroe-ról, akiről alaposan ki is kérdezett. A lényeg az, hogy Bachelard ott csücsült kis dolgozószobájában, és az egész világ eljutott hozzá, még Marilyn Monroe is, mert Bachelard képes volt világosan gondolkodni, akár költői, akár vizuális képekben.

Számomra nem volt nehéz szárnyalni Bachelard-ral, cellaszerű dolgozószobájának határain túlra, a képek hatalmas birodalmába. Végül is már tudtam róla, hogy Willem de Kooning foglalkozik Marilyn Monroe-val, mint jelképpel, és ismertem Robert Rauschenberg munkáit, aki – amint arra Leo Steinberg oly erőteljesen rámutat e kötetben – az efféle ábrázolásokat arra használta, hogy egyfajta „optikai zajt” keltsen, amely a tapasztalásnak egy másfajta rendjét hozta létre. A terek, amelyeket Rauschenberg teremtett – amint azt később megerősítettem, amikor a Dante-képeiről írtam –, megfeleltek Bachelard elképzelésének a képzelet expanziójáról. Ahogyan Bachelard megjegyezte a könyvében, az igazi olvasó időnként felemeli a szemét a szövegről, hogy képzelete ösvényein bolyongjon.

Ebben a könyvben sok szerző utal valamire, amit úgy nevez, „a látás aktusa”. Megdöbbenett ez a kifejezés, amely azt sugallja, hogy évszázadok vizsgálódásai a látás természetéről egy elképzelésben összegződtek: a látás nem mechanikus, automatikus tett, sokkal inkább különböző impulzusok egyetlen (akaratlagos?) cselekvésbe gyűjtése. Egy ilyen cselekvésre feltehetően az érzékelhető világ ösztökél, ugyanakkor a „gondolkodás rejtélyes központjai” is, hogy Gauguin kifejezését használjuk, amely mindig hatással van a látás aktusának termékére. Alkalmanként, amikor a látás aktusa egy vizuális művészeti alkotásban testesül meg, metaforikus erővel rendelkezik. Például Eisenstein képkockájára gondolok, a lépcsőkre és hi-

dakra, a fel-, majd keresztülmasírozó, Z alakban elrendezett tömegre. Ez a kép annyira erőteljes volt, hogy újra meg újra feltűnt művészeti alkotásokon és plakátokon, az orosz avantgárd kísérlet szívvidító időszakában. A kép beindít. Yates álláspontja az, hogy jól tennénk, ha megértenénk ezt a mozgatóerőt, még mielőtt megrekednénk megtestesülésének technikai leírásánál.

Korábban már beszéltem az általam „szinguláris visszaverődő képnek” nevezett dologról, amely valószínűleg – ahogyan Bachelard hitte – tovább már nem egyszerűsíthető, és metaforikus ereje minden bizonnyal a látás aktusából ered. Ezért visszatértem bizonyos képekhez, amelyeket általában azzal utasítanak el, hogy fotózsurnalizmusok. Az egyik legfelejtethetlenebb kép a Ken State Universityn történt tömegmészárláson készült, egy meggyilkolt fiú felett fiatal nő térdepel lehajtott fejjel, karja a siratás jellegzetes mozdulatával kitérve. A fénykép a képzeletemben egy hasonlóan csodált festményhez kötődik a késői gótika időszakából, az *Avignoni Pietà*hoz. Vajon ismerte fotográfusunk ezt a képet? Kétkem. Sokkal inkább arról van szó, hogy ő és a sok száz évvel ezelőtti festő megragadott valami lényegeset az emberi érzelmekből, a tragikus igazság megmásíthatatlan elérkeztét, amely megerősíti a Bachelard által transzszubjektivitásnak nevezett filozofikus elképzelést. Mint mondja, a kép megérinti a mélységet, mielőtt felszántaná a felszínt.

Amint említettem, csak kirándulok a fotókritika területére, de talán egy szakértőhöz képest fogékonyabb vagyok a sokszínűségére. A nézőpontoknak eme gyűjteményében a legnagyobb hatást azt tette rám (azért, mert mindezen szerzők, éppúgy, mint minden vizuális művész, a megközelítések köre ívének egy bizonyos pontján helyezkednek el), hogy a fotó, mint a vizsgálódás tárgya, a szerzőt és az olvasót a spekuláció jó néhány területére indítja útnak. Lucy Lippard esszéjét olvasva, csakúgy, mint ő, ismeretlen területre kerültem, amely egyetlen általa szemlélt képből tágult végtelenre. Nagyon sok esszében sokatmondó összefüggések vannak. Gondolok itt például John Bowltra, aki a röntgensugarak jelentőségére hívta fel a figyelmet Gabo esztétikájának alakulásában. Ez felidézte bennem annak emlékét, hogy a modern esztétika másik nagyhatású alakja, Guillaume Apollinaire azzal érvelt, hogy létezik egy „új szellemiség” („esprit nouveau”) a modern korban – miután az I. világháborúban fejbe lőtték, és megröntgenezték, és látta a saját agyát –, egy olyan élmény, amelyen elgondolkodott és amelyet nagy hatással alkalmazott későbbi írásaiban. Később André Breton több ízben hivatkozott a kristály csodálatos szerkezetére – egy másik téma, amely szintén érdekelte Gabót és barátait az orosz avantgárdban –, amelyet kizárólag a fényképészetnek

köszönhetően ismert meg. Az ilyesfajta asszociációk kétségkívül hozzájárulnak a képkultúra meghatározatlan jellegéhez, és további töprengésre sarkallanak, amely mindig hasznos dolog.

Magát a képek kultúrájának ötletét nagyban befolyásolta az az egyre terjedő nézet, hogy a tér (még mindig meghatározandó) a kérdés kulcsa. Ahogy Moholy-Nagy régen és itt közölt esszéjében is rámutatott, a térről való gondolkodásnak és felcímkezésének rengeteg módja van, és semmi biztosat nem lehet megállapítani. Az elmúlt években láttunk leegyszerűsített elképzeléseket – mint amikor például a vulgárpeszichológia képviselői arról beszélnek, hogy mindenkinek joga van a „saját teréhez” – és magasröptű vitákat arról, hogy a diszkurzusnak különböző terei vannak. A térnek mindig szüksége van minősítésre, és a természetéről szóló heves viták, amelyeneket itt is találunk, csak elősegíthetik a fotográfia megértését.

Esszéjében Steve Yates Thomas S. Kuhnt idézi, aki a tudományos forradalmakról szóló könyvében megmagyarázza a történelemben való „rendkívüli kutatás” azon pillanatait, amelyeket mindig úgy harangoznak be, mint az „egymással versengő változatok túlbujánzása, a hajlandóság bárminek a kipróbálására, a nyílt elégedetlenség kinyilvánítása, a filozófia és az alaptételekről folytatott vita segítségének az igénybevétele”.

Az antológiát olvasva láthatóvá válik, ahogyan Yates is mondja, hogy ez a „rendkívüli kutatás” pillanata, talán éppen a fotográfiáról való, gyorsan fejlődő, kritikus gondolkodás forradalmi jelentőségű pillanata.