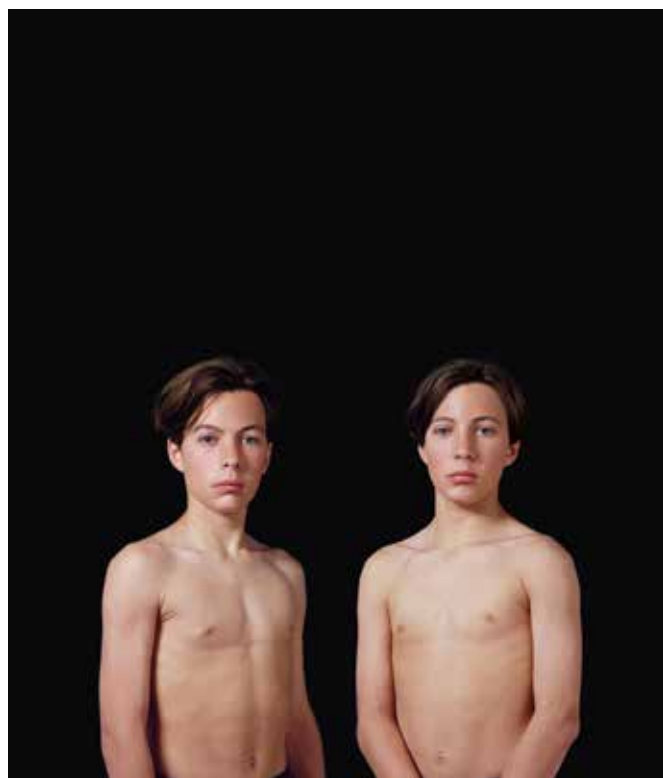


A P O S Z T F O T O G R Á F I A



Ha William J. Mitchell *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*¹ című 1992-ben megjelent könyvét tekintjük a posztfotográfia fogalmának megalapozójaként és elterjesztőjeként, akkor megállapíthatjuk, hogy csak alig negyedszázada alkalmazható jelenünk fotográfiai attitűdjének, irányzatainak az értelmezéséhez. A múlt század kilencvenes éveiben Mitchell könyve komoly elméleti aktivitást váltott ki, és az új, számos egyéb manipulációs eljárás mellett a „varratmentes” montázsok előállítását is lehetővé tevő *Adobe Photoshop* képszerkesztő program megjelenése lett többek között a fotográfia végét és egyben egy új médium születését prognosztizáló meglátások egyik katalizátora.

A posztfotográfia mint letisztult, hivatkozási pontként használható fogalom azonban nem létezik. Az ugyanis Mitchell említett könyvében is csak egy a címben szereplő melléknévként tűnt fel, a szerző nem hajtotta végre könyvében a később fogalomként, korszakelnevezésként használt szó pontos definiálását.² Ahogy ezt az elnevezést a digitális fotográfiával nehezen kapcsol-

latba hozható 1988-as tanulmányában először használó David Thomas³ is elmulasztotta. Mindenesetre annyi megállapítható, hogy a posztfotográfia fogalma Mitchell könyvének megjelenése után a fotográfia médiumán belül történő analóg-digitális váltás következményeivel kapcsolatos vizsgálódásokban nyer az egyes tanulmányok adott szerzőinek fotótörténeti irányultságán keresztül értelmet.

Martin Lister⁴ a Mitchell nevéhez is köthető, a fotográfia végét megállapító elméleti irányvonalat⁵ összegzően és sokatmondóan „kezdeti aggodalmak” címszó alatt tárgyalja, és az ezekre érkezett számos, és a fotótörténettel kapcsolatban revizionista álláspontot szorgalmazó választanulmányt⁶ „humanista” címszóval illeti. Hogy eljussunk Joan Fontcuberta posztfotográfiai állapot vizsgáló teoretikusi és kurátori tevékenységének ismertetéséhez, úgy gondolom, nem árt, ha röviden összefoglalom, hogy nagyjából milyen álláspontok fogalmazódtak meg az analóg és a digitális fotográfia szembeállításának során.

ÁLLAPOTA



Keith Cottingham: *Triplets*, 1992, Archival Fuji color coupler prints, © Copyright | Keith Cottingham

Keith Cottingham: *Twins*, 1992, Archival Fuji color coupler prints, © Copyright | Keith Cottingham

Keith Cottingham: *Single*, 1992, Archival Fuji color coupler prints, © Copyright | Keith Cottingham

A *fotográfia végét* megállapító írásokban közös, hogy azok egyként azt hangsúlyozzák, hogy a digitális váltás a fényképezésben felszámolta annak a legsajátságosabb technikai adottságát, a valósághoz kötöttségét, amely a fényképezőapparátus passzív, mechanikus módon történő fényrögzítésén keresztül valósul meg. Az így létrehozott fénykép úgy viszonyul az ábrázolt valóságához, mint a tűzhöz a füst: közvetlenül. Ez a példa Charles Sanders Peirce jelelméletéből származik, amelyben Peirce megfogalmazta a jelek ikonra, indexre és szimbólumra történő hármass felosztását, és a(z) (analóg) fényképet ez alapján a huszadik század meghatározó részében a teoretikusok döntő többsége indexikus jelként gondolta el. Ez alapján az analóg fényképben ott rejtett a valóság objektív rögzíthetőségének az ígérete, így a fotográfia mágiikus ereje dominált, a nehezen manipulálhatóság ígérete és a nyersanyagba „égett” valóság határozta meg az uralkodó fotóművészeti irányzatok alapjait. A digitális fotográfia ezzel szemben egy számítógépben létrejött, majd (akármilyen) képernyőre kivetülő bittérkép, egy pixelekből álló rács, amelyben minden pixelhez egy szám van rendelve. Míg az analóg nyersanyag ezüstszemcséket tartalmaz, addig a digitális kép számokból, egyesekből és nullákból áll. Ez a technikai különbség az, amelyre Mitchell az egyik fő állítását alapozza, melyet Edward Weston tételmondatának megfordításával nyomatékosít: a digitális fényképben a manipuláció lehetősége magától értetődő.⁷

A digitális képalkotó technikák megjelenésével új médiumra lelő teoretikusok többségére igaz, hogy az azzal szembeállított analóg fotográfia jellemzőinek felvázolásához a modernista, azaz a huszadik század nagy részét meghatározó tiszta/purista fotóművészeti irányzat fontos képviselőinek a médiumról alkotott meglátásait idézik hivatkozással. Mitchell Paul Strand és Edward Weston tételeit alkalmazza az analóg fotográfia definiálására.⁸ Weston 1943-as *Fotografikusán látni*⁹ című tanulmányában a fotó-festészet ellentét már mondhatni sztenderd felvázolásán keresztül mutatja be a tiszta/purista fotográfia általa vélt előnyeit és az önálló fotóművészet esztétikai alapjait. Az akkor még mindig létező piktoralista hagyomány mögött azt az ideológiai alapvetést látja, hogy annak képviselői szerint a tiszta fotográfia a fényképezőgép terméke csupán, s ezért azt nem lehet művészetként értékelni. Azért, hogy ezt az általa vélt rossz beidegződést felszámolja, a fotográfiát minden egyéb grafikai művészettől megkülönböztető két alapvető alkotóelem bemutatását kísérel meg: a felvételi eljárás (exponálás) folyamatát és a fotografikus kép természetét.



Aziz + Cucher: **"MIKE"** (1994) C-print, 127x101,6 cm. Courtesy of the artists and CLAMPART, New York



Aziz + Cucher: **"JOHN"** (1995) C-print, 127x101,6 cm, Courtesy of the artists and CLAMPART, New York



Aziz + Cucher: **"LYNN"** (1994) C-print, 127x101,6 cm, Courtesy of the artists and CLAMPART, New York

Aziz + Cucher: "CHRIS" (1994) C-print, 127x101,6 cm,
Courtesy of the artists and CLAMPART, New York



A fotográfia különlegességét minden más vizuális művészettel szemben a képalkotás azonnaliságában, pillanatnyiségében, vagyis az exponálás folyamatában látja Weston, ebből következik, hogy míg a festő, vagy a szobrász megváltoztathatják alkotás közben az előzetes terveiket, és akár meghatározatlan ideig dolgozhatnak egy adott alkotáson, addig a fotográfus „a munkafolyamatát nem nyújthatja el. A felvétel rövid ideje alatt nem lehetséges sem a megállás, sem a változtatás, sem a téma újragondolása a fényképész számára. Abban a pillanatban, hogy a fotográfus az objektívsapkát eltávolítja, a látómező minden eleme rögzítésre kerül, kevesebb idő alatt, mint ahogy az a fotográfus szeme által érzékelhetővé válik.”¹⁰

Az így megörökített kép kettő, csak a fotográfiára jellemző tulajdonsággal bír: vizuális értelemben vett élességgel, és a feketéből fehérbe tartó tónusok gazdagságával. Ez az összességében három, semmilyen beavatkozással elő nem idézhető tulajdonság alkotja Weston szerint a fotográfia védjegyét. Ezek a tulajdonságok pedig a modernista fotóművészet által kívánatosnak, szükséges kritériumnak tartott transzparenciát, azaz a fotografikus kép áttetsző voltát erősítik meg. Az utólagos manipuláció kizárásával és a fotografikus exponálás pillanatnyiségével indokolja Weston a tételmondatát, mely szerint „a végleges nagyításon látható képet az expozíció előtt látni kell.”¹¹ Ez a kijelentés a fotóművész különleges látásáról szól, a szem hatalmáról, amelynek segítségével a fotográfus képes érvényes és értékes képeket kimetszeni a más számára csak folyamatosan tovahömpölygő valóságból.

A digitális fotográfiát új médiumként bemutató Jonathan Lipkin is összehasonlító elemzésen keresztül érzékelteti a két médium közötti különbségeket. „John Szarkowski az 1966-ban megjelent *The Photographer's Eye* című katalógusában felsorakoztatta a fotográfia médiumát szerinte meghatározó elemeket, melyek¹² a »Dolog maga«, a »Részlet«, a »Keret«, az »Idő« és a »Látószög«. Ezeket a kategóriákat a digitális fotográfia mára teljesen átértelmezte, felülírta. Szarkowski a *Thing Itself* című fejezetében megjegyezte, hogy »a fénykép igazságába vetett hitünk a fényképezőgép objektív-jének általunk tulajdonított semlegességén alapul.« A *The Detail* című fejezetében Szarkowski a fotográfia médiumát annak nehezen manipulálható karaktere alapján különbözteti meg a festészettől. Ma már mindkét kijelentés megkérdőjelezhető a különböző képmódosító szoftverek elterjedtségének köszönhetően. [...] Az idő és a látószög fogalmai végtelenül képlékennyé váltak jelenünk digitális környezetében, hiszen egy digitális fényképezőgép éveken keresztül adatgyűjtésre is használható, a nyert vizuális adatok pedig számos perspektíván keresztül szintetizálhatók. Vegyük észre mennyire jelentés nélküli már a digitális fotográfiában Henri Cartier-Bresson *döntő pillanat* kulcsfogalma, mely szerint a fényképész dolga az, hogy megörökítse azt a pillanatot, amikor a dolgok egy képpé állnak össze.”¹³ Mitchell szerint a tradicionális fotográfia eszközei jól illeszkedtek Weston és Strand modernista alapokon nyugvó elképzeléseihez, akik a fotográfiát kvázi tudományos eljárásként kezelték, technikai tökéletességre törekedtek így tiszteletben tartották a médium zártságát és tisztaságát.¹⁴

Mint említettem, Mitchell Paul Strand meglátásaira is alapoz a digitális fotográfia új médiumként történő elismertetése során. Strand mindvégig az analóg fotográfia médiumának puritánsága mellett érvelt, és elvetette a hibridizáció lehetőségét, mert az olyan, szerinte halvaszületett dolgokat eredményez, mint amilyen például a piktoralizmus.¹⁵ Mindezekkel szemben a digitális képkészítés elméletében hasznosítható, teoretikusi meglátások gyökereit Mitchell a posztmodern művészetben találja meg. Teljes joggal, fűzhetjük hozzá, hiszen, ahogy Mitchell írja: „az újságírók és a tudósok mindent megtesznek, hogy a sztenderd kép fölényét, elsőbbségét megőrizték, de sokak számára a digitális képalkotás egy lehetőség, hogy exponálják, felszínre hozzák a fotográfiaival kapcsolatos kétségeket, apóriákat, hogy dekonstruálják a fotográfiai objektivitás eszményét és ellenálljanak a képi tradícióknak.”¹⁶

Talán jól kivehető az eddig leírtakból, hogy Mitchell alapvetően technicista szemlélettel közelít a fotográfia médiumához, és a technikai tények gondolati, művészetelméleti alátámasztásául a huszadik század utolsó két évtizedéig, a *mainstream* művészet által mindig is kétesnek tartott fotóművészet területéről a túlsúlyban lévő tiszta/purista/dokumentarista fotóteóriák döntően technicista szemléletű elméleteit használja. Valamint már a posztmodern fotográfiai gyakorlatokat és elméleti megközelítéseket is az általa érvényesnek tartott fotográfián túlra gondolja el. Érdekes tény, hogy abban az évben, amikor Mitchell könyve megjelent, azzal szinte egy időben publikálta Geoffrey Batchen *Poszt-fotográfiáról* című tanulmányát,¹⁷ amelyben a szerző a posztmodern művészeti aktivitást vizsgálva jut arra a meglátásra, hogy a hagyományos – modernistának is nevezhető – fotóművészeti felfogást végérvényesen meghaladta a fotográfia korpuszán belüli művészeti tevékenység. A nyilvánvalóan az 1960-as években jelentkező konceptualizmus szerteágazó irányzataiból eredeztethető intermedialitás jelensége az egyik kiindulópontja annak, hogy az évszázad végére a fotográfia médiumának a határai teljes mértékben porózussá váltak. Úgy tűnik, írja Batchen, hogy a médiumok magukba olvasztották egymást, a fotográfia pedig mindegyikben hasznosult, de önmagában jelentéktelenné lett. A különböző kortárs alkotók fotográfiát is hasznosító, vagy több médium bevonásával a fotográfia „rég” szerepére és jelentőségére reflektáló alkotások elemzése közben állapítja meg Batchen, hogy a fotó, amelyet régebben a valóságra nyíló ablakként definiáltak, a kilencvenes évekre a médiumát megmutató, átlátszatlan felszínre vált, amely kényszeríti a tekintetet, hogy elidőzzön

a felületén.¹⁸ „Ennek következtében a fotografikus kép kétdimenziós kiterjedéséről kiderült, hogy az egy fikció, amely mindig igyekezett elnyomni saját térbeli kiterjedését. Ugyanakkor a fotográfia térbeli megjelenése számos más kérdés mellett rávilágít a fotográfia médiumának problematikuságára.”¹⁹ A posztfotográfia fogalma ebben a tanulmányban Batchennél erősen leegyszerűsítve a modernista fotóművészet meghaladását jelenti. Nem a fotográfia médiumának a halálát, hanem egy túlsúlyban lévő, a fotográfia médiumának modernista szemléletű, annak határait őrző, azt át nem lépő irányzat végét vagy jelentéktelenné válását. „Számos művész hoz létre ma már bizonyos transzmutációt, amelyben a fotografikus kép üveg, grafit, kő, papír formájába jelenik meg. Műtárggyá válva, a fotográfia csak egy újabb, a gyorsan tovatűnő ipari korszak referenciapontjává vált. A fotográfia »fotográfiává« lett, örökre a történelmi távolság és egy furcsa öntudat idézőjelei közé szorítva. Olyan zavart okozóvá vált, amelyet egy éppen elhunyt ember közelségében érzünk. Röviden: ezeknek a művészeknek a fotográfia egy emlék. Nem annak az emléke, akit ábrázol, hanem a fotográfiának mint reprezentációs rendszernek az emléke.”²⁰ Mindezek fényében talán magától értetődő, hogy Mitchell kijelentésére, mely szerint a fotográfia 1989-ben már elhunyt vagy radikálisan kiszorult,²¹ Batchen igen részletes választ adott *Ectoplasm: Photography in the Digital Age*²² című tanulmányában. Mitchell fenti idézetét Paul Delaroche híres mondatával állítja párhuzamba; mint ismeretes Delaroche volt az, aki a fényképezés feltalálásának bejelentése után így kiáltott fel: „Mától a festészet halott!”. Ez a komparatív megközelítés sokat sejtető a tanulmány egészére nézve, hiszen, mint tudható, a festészet nem megszűnt létezni, hanem új irányok felé fordult a későbbiekben, a fotográfia médiumával oda-vissza ható szoros, bár sokszor kimondatlan kölcsönhatásban. A fotográfia végét kijelentő tanulmányok alapján Batchen megállapította, hogy a fotográfia két krízissel áll szemben a digitális korszakban: az egyik technikai jellegű, a másik pedig episztemológiai vonatkozású. Mindkettő visszavezethető a referenciavesztéstől való félelemhez, amely az analóg fotográfia valóságához kötöttségének megszűnéséről szól. A digitális korban a fotográfiát a számítógépek által létrehozott képek referencia nélküliségétől féltik. Batchen válasza erre az analóg fotográfiát meghatározó peirce-i jelemélet Jacques Derrida által kimutatott sajátosságának a felvázolása, mely szerint Peirce jelrendszere nem engedi, hogy feltételezzük, hogy van a reprezentáció világán kívül egy való világ. Hiszen Peirce szerint a va-

lósanak és a reprezentánsnak mindig tartalmaznia kell a másikat. Vagyis, mutatott rá Derrida, ahogy létrejön a jelentés, onnantól csak jelek vannak. A dolog maga a jel. Így az analóg fotó is jelek jele, vagyis ha a digitális fotográfiával kapcsolatosan az a legnagyobb probléma, hogy annak a számítógépes programján kívül nincs eredete, hanem csak egy, a fotografikus kép által generált valóság szimulációja, akkor kéretik megijedni az analóg fotográfia százötven éves történetétől is, mert a fotográfia nem más, mint egy reprezentációk játékából összeállt valóság reprezentációja.

Batchen értelmezése fontos tanulsággként szolgálhat a másik nagy „antimitchelliánus” teoretikus, Lev Manovich digitális és analóg fotográfia közötti különbségtételek kétségességre rámutató elméletével²³ kapcsolatban. Manovich az 1990-es években talán megdöbbentőnek tűnő radikális példáin keresztül többek között arra az igen inspiratív belátásra jut, mely szerint tarthatatlan Mitchell kiindulópontja, hogy a „digitális képalkotás elpusztítja a tiszta fotográfia ártatlanságát azáltal, hogy minden fotográfiát eredendően módosíthatóvá tesz.”²⁴ Hiszen, jelenti ki Manovich, a tiszta fotográfia a fotográfiának és a fotóművészetnek is csak egyik irányzata, minthogy soha nem létezett egy fényképolvasási előírás sem, és a fotográfiák olvasata is kontextusfüggő. „A digitális fotográfia nem bomlasztja fel a »normális« fotográfiát, mert soha nem létezett »normális« fotográfia.”²⁵ Jó pár teoretikus mellett Batchen és Mitchell tanulmányai egyaránt rámutatnak arra, hogy a mitchelli értelemben használt posztfotográfia fogalma, az új technikai eszköz megjelenésekor érzett szorongás elmúltával idejétmúlttá vált. A fotográfia médiumának elméleti megközelítését nem technikai oldalról, hanem egy adott (fotografikus) kép tartalmán, és az általa felvetett problémák elemzésén keresztül kell megkísérelni. A posztfotográfia mitchelli értelemben vett fogalmának lejárt szavatosságáról árulkodik többek között az is, hogy Liz Wells a *Photography. A Critical Introduction* című, kiemelkedő fontosságú fotóelméleti könyv szerkesztője a kötet ötödik kiadásának előszavában arra hivatkozva, hogy a digitális fotográfia a fényképezés minden területébe beintegrálódott, így az már nem képezi elméleti viták tárgyát, kivette az addig külön szerepeltetett, *Photography in the age of electronic images* című fejezetet, és annak tartalmát elszórtan a többi fejezet szövegébe fűzte bele.²⁶ A szerkesztői előszó megjelenésének évében, 2015-ben²⁷ rendezte meg Fontcuberta a *Posztfotográfiai állapot* című kiállítást Montrealban, a *Le Mois de la Photo* nevű szervezettel felkérésére, melyhez egy katalógust is kiadtak.

Hogyan értelmezheti egy olyan gondolkodó fotóművész és teoretikus a posztfotográfia fogalmát, akinek a fotográfiai alkotó munkája az elmúlt közel negyven évben a médium határainak szüntelen tágításáról, és kutatásáról szólt? Mit mondhat 2015-ben a mások szerint már, legalábbis mitchelli értelemben biztosan, elavult fogalomról az, aki az analóg fényképet is már tényként közölt fikcióként kezelte, és konzekvensen dolgozott azért, hogy világossá váljon, hogy annak ellenére, hogy belénk nevelték, annak ellenére, hogy úgy gondoljuk, hogy a fénykép igazat mond, az bizony hazudik? Fontcuberta maga is „szerencsétlennek” nevezi²⁸ ennek a fogalomnak a használatát, de más fókusz is alkalmaz a címszó alatt kifejtett téziseiben. Teljesen konzekvens módon: ha valakinek a digitális fotográfia korszakának hajnalán nem volt különösebben izgalmas az ezüstszemcsék és pixelek közötti átmenet, az inkább a fotográfia leleplezett manipulálhatóságának társadalmi következményeit vizsgálja. Szerinte ugyanis „a lényeg nem a digitális technológiában lakozik, hanem az általa kiváltott széleskörű szkepticizmus terjedésében. Ez az előzmény nélküli és visszafordíthatatlan attitűdbeli váltás annak a következménye, hogy felmondták azt a szociális szerződést, amely alapján a fényképet bizonyítékként fogadták el.”²⁹ Fontcuberta teoretikusi értelmezésében a posztfotográfia korszakát kettő, jól elkülöníthető szakaszra osztotta fel. Az első korszakban történt meg a digitális átállás a szkennerek és egyéb digitális fényképezésre alkalmas eszközök megjelenésével. A második korszak pedig a webkettes applikációk megjelenésével kezdődött, és tart napjainkban is, ami a képek létrejöttének és terjedésének hihetetlen mértékű felgyorsulásáról szól. Mindenki tud fényképezni és mindenki meg tudja osztani mások számára hozzáférhetően: képözönben fuldokolunk. Az ikonoszféra már nem csak egy metafora többé, benne lakunk a képekben, és a képek bennünk lakoznak.³⁰

Fontcuberta a posztfotográfiai állapot vizsgálata közben nem a képek létrehozatalának módjára helyezi a hangsúlyt, sokkal inkább az izgatja, hogy mivé lett a fotografikus kép a napjainkig soha nem tapasztalt mértékű közösségi felhasználásban. Míg művészeti gyakorlatában erre rímelve az analóg fényképek degradációjával foglalkozik,³¹ kurátorként az érdeklí, hogy milyen reflexiókat szül ez az új képmámor a kortárs művészetben. Az általa kiemelkedő fontossággal bíró új szerzői tudatosság és a (kép)felhalmozás jelenségére reflektáló, igen szétartó alkotói módszerek alapján egy tíz pontból álló listát állított össze, amelyen keresztül megközelíthetővé válik a „hozzáférés esztétikája.”³²



Erik Kessels: *In Almost Every Picture #9*, 2010. A family struggling with one of the biggest mysteries in photography: How to shoot my black dog? (installation photograph: Pier24, San Francisco 2014, 'Second Hand' exhibition)



Erik Kessels: *Untitled Neons*, 2007, (installation photograph: NRW Forum Düsseldorf 2018, 'Erik Kessels & Friends' exhibition). Image series collected from the fringe of the Internet.

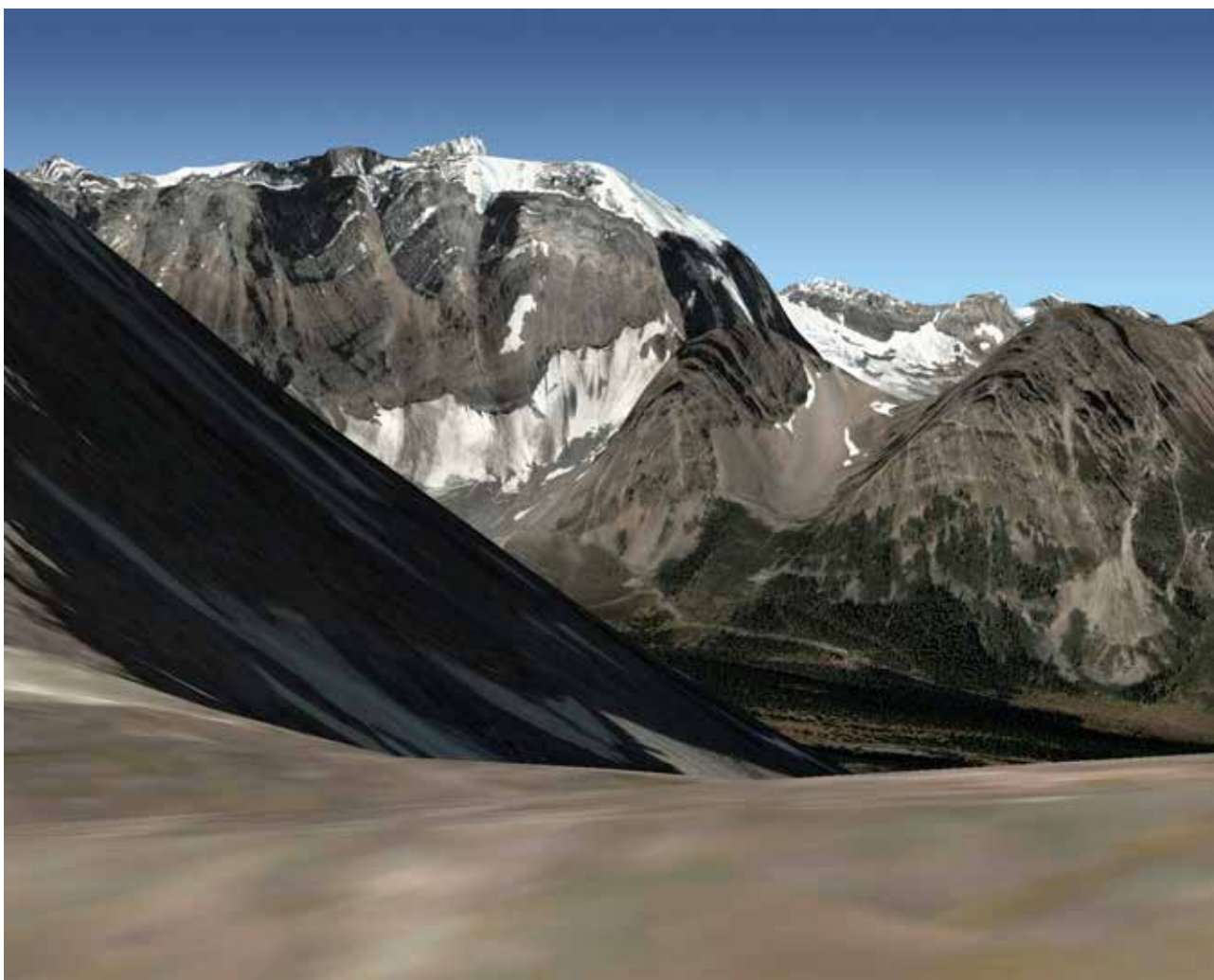


Erik Kessels: *24 HRS in Photos*, 2011. All the images uploaded in a twenty-four-hour period on Flickr. (installation photograph: Foam, Amsterdam, 2011 'What's Next' exhibition)



Az elméletét legjobban megvilágító egyik tétel ebből a listából az, ahol Fontcuberta a posztmodern művészet egyik kulcsterminusát, a kisajátítás fogalmát értelmezi át és nevezi át adoptálásra, amely művelettel persze ki is bővíti a régi fogalom jelentését, ha egyáltalán meg nem szünteti ebben az új kontextusban. A latin *ad-optare* szóból eredeztetett adoptáció fogalma a kiválasztás és felnevelés fogalmain keresztül nyer értelmet. Elsődlegesen olyan munkákat szemléz, amelyek arról a képességről adnak tanúbizonytságot, hogy értékes dolgokat lehet találni ott, ahol ez nem tűnik valószínűnek. Az elsődleges posztfotográfiai jelenség szerinte az,

hogy az érték ma már nem belülről fakad, hanem menedzseléssel állítható elő. Kijelentésével arra világít rá, hogy a világhálón áramló képeknek önmagukban nincsen jelentősége, csak abban a közegben válhatnak értékessé, ahol egy emberi alkotó szellem kiválaszt közülük egy halmazt és valamilyen indokolható szempont alapján összeköti azokat. Ebből az következik, hogy nincsenek jó vagy rossz képek, csak jó vagy rossz (kép) használatok vannak: az alkotás a választás kreativitásával rokon. Ennek a posztfotográfiai gyakorlatnak egyik kiemelkedő alkotója Erik Kessels, aki gyűjt és gyűjteményből konstruál valami újat.



Andreas Rutkauskas: *N 51° 20' 26" W 116° 13' 17"*, 2015, inkjet print öntapadó vinyl lemezen, 132x165 cm

Tekintettel arra, hogy Fontcuberta posztfotográfia fogalmát tartalmazó tanulmányai egymás továbbfejlesztett, kiegészített változatai, és a 2015-ben rendezett kiállításra felkért művészek összeválogatásában egyfajta megrendelői igény is éreztette hatását,³³ az általa posztfotografikus eljárásokként definiált alkotói módszereket a 2011-ben íródott *Postphotographi Manifesto*³⁴ című írása alapján ismertetem.

Az „adoptálás” praxisa mellett tipikus posztfotográfiai gyakorlatként írja le a szerző virtuális térbe való költözését, azaz a kitalált koncepció más, akár egy állat kezébe adott kamerával történő végrehajtását. Erre jó példa Vitaly Komar és Alex Melamid művészpárosa, akik a 48. Velencei Biennálé Orosz Pavilonját Mikinek, a csimpánz fotográfusnak szentelték. Ezt a nem példa nélkül álló művészi akciót³⁵ a későbbiekben számos hasonló projekt követte, többnyire az interneten, művészek vagy hétköznapi felhasználók által. „[...] a perverzió minden

esetben az, hogy jelentést tulajdonítunk „üres” munkáknak, vagy elhagyunk egy jelentést egy másik kedvéért a duchamp-i readymade-ek modorában.”³⁶

Ugyanúgy kiemelkedő és meghatározó posztfotográfiai gyakorlatként értékeli a valóság és a virtualitás összeolvadásáról (is) beszélő munkák készítését. Andreas Rutkauskas *Virtually There* című sorozatában például a hagyományosan fotogén hegyvidékekről már minden heroizmust nélkülözve, a *Google Earth* applikáción keresztül készít monumentális felvételeket. Ez a gyakorlat komoly elméleti és történeti rétegzettséggel bír, rámutat egyrészt az érintetlen természet *déjà vu* effektusára, de megidézi többek között Robert Smithson *landart* művész örökségét is, aki már az 1960-as években arról értekezett, hogy a tájképfényképezés gyakorlata olyan, mintha már kész fényképeket fényképeznék. Smithson munkái és gondolatai nem mellesleg az amerikai posztmodern művészetelméletben is központi helyet foglaltak el.

A kilencvenes éveket meghatározó teoretikusi viták fényében teszi fel Fontcuberta a kérdést, hogy vajon átmenetként, vagy radikális törésként kell értékelnünk a technikai paradigmaváltást? Az azóta eltelt idő nyilvánvalóvá tette, hogy a digitális fotográfia funkcionálisan leváltotta az analóg fotográfiát, ez a mozzanat technológiai darwinizmusként értékelhető. „Az igazság, emlékezet, archívum, identitás, töredékesség stb. fogalmai, melyek meghatározták a tizenkilencedik századi fényképezetet, belelényegültek a digitális fényképezetbe, amely a huszonegyedik században már a virtualitás felé orientálódik.”³⁷

Míg Mitchell a világról alkotott felfogásunkat kényelmesen szolgáló, megbízható analóg fényképek digitális képek általi felszámolódásán, azaz az általa a fényképnek tulajdonított igazság és objektivitás eszméinek elvesztése felett lamentált, addig Fontcuberta tovább emeli a tétet, és a valóság érvényességi vizsgálatára alkalmas eszközt már a *Google*-ban találja meg. Kijelentésében nincsen semmi heroikus, az csak a korszellem és a felhasználói attitűd által diktált folyamatokból következő szimpla megállapítás. Az internet adta eszközök felhasználása pedig úgy tűnik, szépen kiegyenlíti a régi dokumentarista fényképezeti hagyomány és a posztfotográfiai eljárások közötti nézeteltéréseket is. A 2010-es World Press Photo egyik dícséretet (*honorable mention*)

kapott alkotója az Otto Steinert tanítványaként ismert dokumentarista fotográfus, Michael Wolf volt, aki a *Google Street View* programját használva hozta létre sorozatát. „A dícséretet kikényszerített áldásadasként kell értelmeznünk, a dokumentarista fényképezet archimandritái fejet hajtottak a poszt-fotografikus bizonyíték előtt.”³⁸

A posztfotográfia fogalma nem használható egységes, valamit konkrétan leíró, jelölő terminusként. Számos fotográfiai szakirodalomban, az inkább már digitális fotográfiaként tárgyalt technikai váltást övező teóriákban a fotográfiát a története során mindig is bomlasztó, vagy éppen megtermékenyítő viták továbbélését tapasztalhatjuk. Annyi bizonyos, hogy a digitális fényképezet megjelenésével kialakult elméleti viták hozadéka nem csak a jelenünk megértését szolgálja, hanem a múlt század kilencvenes évtizedéig uralkodó fotótörténeti kánont is megrázta, és annak folyamatos újraolvasására ösztökél. Fontcuberta esetében a „posztfotográfiai állapot” kategóriája inkább az általa meghatározónak vélt digitális képözönre reflektáló, valamint a technikában rejlő, ma még elképzelhetetlennek tartott lehetőségek számbavételéről szól; ezeken keresztül sokkal inkább egy kultúra hanyatlásának a bemutatását szolgálja, mintsem, hogy hozzájárulna a kétezres évek elején már irrelevánsnak gondolt fogalom továbbragozásához.

Andreas Rutkauskas: N 51° 20' 26" W 116° 18' 67", 2015,
inkjet print öntapadó vinyl lemezen, 165x132 cm





Roberto Pellegrinuzzi: *Mémoires, Parysian Laundry, le Mois de la Photo à Montréal, 2015*. Installation photographique composé de 275,000 impression numérique sur film Backlite. 426x609x853 cm. Photographie: Guy l'Heureux

¹ MITCHELL, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, The MIT Press, Cambridge – London, 1992.

² V. ö.: Brückle, Wolfgang, De Mutiis, Marco: *Post-Photography: What's in a Name?* <https://photography-in-switzerland.ch/essays/post-photography-whats-in-a-name>, letöltve 2020. június 10-én.

³ THOMAS, David: „From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye”, *Substance*, 55. szám, 1988.

⁴ LISTER, Martin: „Photography in the Age of Electronic Imaging”, WELLS, Liz (szerk.): *Photography. A Critical Introduction*, Routledge, 2009, 311–345.

⁵ Mitchell mellett például Fred Ritchin, Kevin Robins vagy Anne-Marie Willis feltétlenül ide sorolandó.

⁶ Lásd Geoffrey Batchen, Lev Manovich, Ellen Handy vagy Sarah Kember tanulmányait.

⁷ MITCHELL, William J.: „Mutability and Manipulation”, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge – London, 1992, 7.

⁸ Uo.

⁹ WESTON, Edward: „Seeing Photographically”, HERSHBERGER, Andrew (szerk.): *Photography Theory, an Historical Anthology*, Willey Blackwell, 2014, 133–135.

¹⁰ *I. m.*, 134., Tóth Balázs Zoltán fordítása.

¹¹ Uo.

¹² The thing itself, The detail, The frame, Time, Vantage point.

¹³ LIPKIN, Jonathan: *Photography Reborn: Image Making in the Digital Era*, Cambridge – London, 1992, 8., Tóth Balázs Zoltán fordítása.

¹⁴ MITCHELL, William J.: „Digital Images and the Postmodern Era”, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge – London, 1992, 8.

¹⁵ MITCHELL, William J.: „Mutability and Manipulation”, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge – London, 1992, 7.

¹⁶ MITCHELL, William J.: „Digital Images and the Postmodern Era”, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge – London, 1992, 8., Tóth Balázs Zoltán fordítása.

¹⁷ BATCHEN, Geoffrey: „On Postphotography”, *Afterimage*, 20. szám, 1992.

¹⁸ Erre a meglátásra jutott egyébként a nyolcvanas években a fotográfia médiumával foglalkozó posztmodern teoretikusok közül Craig Owens az allegória elméletében, de a fotográfia térbeli kiterjedését művészeti értelemben (is) jelentősnek gondoló Jean François Chevrier a fotografikus táblakép fogalmának bevezetésével törölte el (többek között) a megkülönböztetési kényszerű például a fotóművész és a fotográfát használó képzőművész között.

¹⁹ V. ö.: BATCHEN, Geoffrey: „Post-photography”, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, The MIT Press, 2000. 110.

²⁰ *I. m.*, 111.

²¹ MITCHELL, William J.: „The Displacement of Photography”, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge – London, 1992, 20.

²² BATCHEN, Geoffrey: „Ectoplasm: Photography in the Digital Age”, *Uő.: Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, MIT, 2000.

²³ MANOVICH, Lev: „The Paradoxes of Digital Photography”, WELLS Liz (szerk.): *The Photography Reader*, Routledge, 2003. 240–245.

²⁴ *Uő.*, 245., Tóth Balázs Zoltán fordítása.

²⁵ *Uo.*, Tóth Balázs Zoltán fordítása.

²⁶ WELLS, Liz (szerk.): „Editor's preface”, *Photography. A Critical Introduction*, Routledge, 2015, XIV.

²⁷ Bár nyilvánvalóan már évekkel előtte is foglalkoztatta a téma, hiszen számos tanulmányt, és könyvfejezetet szentelt ennek a problémakörnek.

²⁸ Sabine BORS interjúja Joan Fontcubertával. <https://anti-utopias.com/newswire/post-photographic-condition/>, letöltve 2020. június 12-én.

²⁹ FONTCUBERTA, Joan: „Post-Photography Explained to Children”, *Uő.: The Post-Photographic Condition*, Kerber Photoart, 2015, 11.

³⁰ Uo.

³¹ Lásd bővebben: TÓTH Balázs Zoltán: „Fényképek tisztítóüzemben”, *Fotóművészet*, 2019/4., 15–16. Fontcuberta kurátori érdeklődésének volt és van gyakorlati alapja is: lásd ehhez a 2005-ös *Googlegrams* című sorozatát.

³² *The Post-Photographic Condition*, Kerber Photoart, 2015, 11.

³³ Sabine BORS interjúja Joan Fontcubertával. <https://anti-utopias.com/newswire/post-photographic-condition/>, letöltve 2020. június 12-én.

³⁴ FONTCUBERTA, Joan: „Postphotographic Manifesto”, BELL, Adam, TRAUB, Charles (szerk.): *Vision Anew*, University of California Press, 2015, 256–257.

³⁵ Hilmar Pabel fotóriporternő 1935-ben adott Leica kamerákat a Berlini állatkert csimpánzainak a kezébe, akiknek a gondozóik meg is tanították kezelni azokat. A BIZ nem volt hajlandó fizetni a képsorozatért, mondván, azok nem Pabel, hanem a majmok munkái. V.ö.: FONTCUBERTA, Joan, *I. m.*, 258. Ehhez kapcsolódik az a nem is olyan régi történet, amely „majomszelfi” szerzői jogvita néven híresült el: https://en.wikipedia.org/wiki/Monkey_selfie_copyright_dispute.

³⁶ *I. m.*, 259., Tóth Balázs Zoltán fordítása.

³⁷ FONTCUBERTA, Joan: *Pandora's Camera*, Mack, 2014, 11., Tóth Balázs Zoltán fordítása.

³⁸ FONTCUBERTA, Joan: „Postphotographic Manifesto”, BELL, Adam, TRAUB, Charles (szerk.): *Vision Anew*, University of California Press, 2015, 260.

