

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar  
Nyelvtudományi Doktori Iskola  
Kommunikáció Program

**TIMÁR KATALIN**

***OCTOBER AND SEMIOTICS***

***AZ OCTOBER MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT  
ÉS A SZEMIOTIKA***

**DOKTORI TÉZISFÜZET**

**TÉMAVEZETŐ:  
DR. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ  
EGYETEMI TANÁR**

**2012**

## BEVEZETÉS

A disszertáció témája az Egyesült Államokban 1976-tól negyedévente megjelenő legjelentősebb művészetelméleti folyóirat, az *October* és a szemiotika kapcsolata, illetve ennek a kapcsolatnak a bemutatása és kritikai elemzése/értékelése. Az alapító szerkesztők Rosalind Krauss és Anette Michelson. A szerkesztőség tagjai változtak: a 70-es, 80-as években a folyóirat egyik meghatározó szerkesztője volt Douglas Crimp, aki egy 1990-es vitát követően kivált a szerkesztőségből. Ez az esemény több szempontból is mindenképpen korszakhatárnak tekinthető a folyóirat történetében. A szerkesztőket illetően ezután egy nagyobb létszámú szerkesztő-bizottság jött létre, mely kisebb-nagyobb személyi változtatásokkal ma is működik.

Az *October* egy speciális történeti kontextusban jött létre; akkor, amikor – a szerkesztők szerint – a művészi gyakorlat és a kritikai elmélet a társadalom építésének projektjében kapcsolódott össze, csakúgy, mint az 1910-es és 20-as években. Ennek fényében nem véletlen a folyóirat címének megválasztása sem, mely direkt utalás Szergej Eizensteinnek az Októberi Forradalom 10. évfordulójára készített filmjére. Ezzel együtt sem a címválasztás, sem az adott művészeti-történeti periódusra való utalás nem tartalmaz semmiféle „nosztalgikus gesztust”: mindezen megfontolások megjelennek a folyóirat mottójában is: művészet / elmélet / kritika / politika. Ez a négy fogalom által meghatározott „mátrix” jelöli ki azt a keretet, melyben a szerkesztők szerint az 1970-es években bekövetkezett művészeti paradigmaváltás, azaz a modernista kánon feltételezéseinek, alapelveinek és módszereinek megkérdőjelezése, valamint kritikai elemzése, illetve a posztmodernizmus kezdete értelmezhető.

Az *October* és szemiotika kapcsolatának kezdete visszanyúlik egészen a folyóirat 3., illetve 4. számáig (1977). Ezekben jelent meg (két részben) Rosalind Krauss *Megjegyzések az indexről* című tanulmánya, mely jelentős áttörést hozott a szemiotikának, mint interpretációs eszköznek az akkori kortárs képzőművészet értelmezésében történő felhasználásában.<sup>1</sup> Bár nem ez volt a képzőművészet, illetve a képzőművészeti ábrázolás természetének első olyan

---

<sup>1</sup> *Ex Symposion* 200/32-33. szám, pp. 4-16

interpretációs kísérlete, ahol az ún. "nyelvi metafora" megjelent, mégis ennek a szövegnek lett később óriása hatása arra, hogy a képzőművészet értelmezése elszakadjon az addig feltétlenül uralkodó mimetikus paradigmától. Ez a szakítás pedig a kortárs művészet- és kultúra-értelmezéshez elengedhetetlenül szükségessé vált az 1970-es évekre és különösen a posztmodernista elmélet térhódításánál, mivel a szemiotikai alapú nyelvi metafora kiváló eszközt adott a magas és a tömegkultúra dichotómiájának elméleti felszámolására.

## **MÓDSZERTANI KÉRDÉSEK**

Mivel a folyóirat a mai napig megjelenik és ugyanolyan rendszerben, mint alapításától kezdve bármikor (negyedévi kiadás, gyakori tematikus számok és az 1988 óta megjelenő ún. *October*-könyvek), ezért a dolgozatban szükségessé vált egy időbeli határ kijelölése. Erre szimbolikus szempontból két lehetőség kínálkozott. Az egyik az 1996-os 77. szám, mivel ebben jelent meg az azóta hírhedté vált vizuális kultúra kérdőív, mely visszamenőleg is értelmezi az *October* és a szemiotika kapcsolatát. A kérdőívben a szerkesztők négy kérdést fogalmaztak meg egy, az autoritást sugalmazó személytelen nyelvezeten és névtelen alanyoknak tulajdonított, önmagukban is meglehetősen problematikus állításokkal. Véleményem szerint itt válik nyilvánvalóvá az *October* és az interdiszciplinaritás, illetve a szemiotikai alapú posztstrukturalista gondolkodás kapcsolatának egyoldalúsága, valamint a modernizmus általi meghatározottsága.

A másik időbeli határ a folyóirat 100. száma lehetett volna, amelyben egy, az *October* szerkesztőivel és fontos szerzőivel folytatott kerekasztal-beszélgetés elemzi a kritika helyzetét napjainkban. Ebben a szerkesztők kiállnak egy olyan elméleti paradigma mellett, mellyel a folyóirat épp létrejöttével akart vitába szállni az 1970-es évek közepén. Mivel a témám szempontjából döntő jelentőségű vagy mérföldkönek számító, illetve az eddiekből levont következtetéseimnek ellentmondó cikkek nem jelentek meg az 1996-os 77. szám óta, ezért az előbbi időhatárt választottam.

Módszertanilag a szoros olvasás (close reading) elve szerint haladtam a szövegek feldolgozásánál, melyet két fontos szemponttal egészítettem ki. Az elemzett tanulmányokat egyrészt korabeli szövegekkel „szemben” olvastam, másrészt a mai relevanciájukra és hatásukra is kitértem. A célom ezzel az volt, hogy bemutassam az *October* „kettős” pozícióját, hogy a folyóirat egyszerre volt a maga nemében újító a művészettörténet uralkodó paradigmáival szemben, de ez más diszciplínákhoz – pl. a korabeli és mai irodalomelmülethez – képest mégsem tűnik eléggé radikálisnak, illetve hogy egy idő után nemhogy nem számított már a folyóirat újítónak, hanem egyenesen a régebbi nézetek és felfogások védelmezője lett belőle.

## **A DISSZERTÁCIÓ FELÉPÍTÉSE ÉS FŐBB MEGÁLLAPÍTÁSAI**

A dolgozat összesen hat, nagyjából hasonló terjedelmű fejezetből áll. Ezek közül az első kettő tulajdonképpen bevezetesként szolgál a többi négyhez. A négy „fő” fejezet egy-egy, az *October*-ben megjelent és a későbbiekben nagy hatásúnak bizonyult tanulmányt elemez; ezek a fejezetek az egyszerűség kedvéért az eredeti tanulmányok címét kapták, amelyek minden esetben nagyon jól utalnak arra a nagyobb témára, amelynek az adott szöveg is a része.

### **1. fejezet / Bevezetés**

Az *October* folyóiratot – mely Donald Prezosi szerint „a művészettörténetben vitathatatlanul a legkiemelkedőbb kortárs elméleti folyóirat az Egyesült Államokban”<sup>2</sup> – 1976-ban két olyan művészettörténész (Rosalind Krauss és Annette Michelson) alapította, akik az akkoriban létező legfontosabb művészeti magazin, az *Artforum* munkatársai voltak korábban. Amy Newman a munkatársakkal és a szerkesztőkkel készített interjú-kötetéből kiderül<sup>3</sup>, hogy az *Artforum* az 1962-es alapításától kezdve egy meglehetősen heterogén folyóiratként működött, nagyon sok személyes ellentéttel átszőve és az *October* alapító szerkesztőinek saját bevallása szerint is bizonyos munkatársakkal – különösen Lawrence Alloway-jel – szemben táplált közös ellenszenvük hozta őket közelebb egymáshoz. Szakmai szempontból Krauss számára a törés 1972-ben jött el, amikor az *Artforum* megalapításának tizedik évfordulójára megjelentetett számban megírta A modernizmus egy nézőpontja [A View of Modernism] című cikkét, mely tulajdonképpen szakítás volt nemcsak az *Artforum*, hanem korábbi mentora, Clement Greenberg nézeteivel is. A fentiekén kívül létezett egy elméleti-módszertani

---

<sup>2</sup> Donald Prezosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, Yale Univ. Press, New Haven and London, 1989, p. 112.

<sup>3</sup> Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Soho Press, New York, 2000.

különbség is a két „tábor” között. Krauss szerint Alloway és Max Kozloff fő törekvése a tárgyalt művek „társadalmi kontextusának” megteremtése köré szerveződött, míg ő és Michelson a művek strukturáját akarták vizsgálni.<sup>4</sup> Ráadásul Michelson érdeklődésének középpontjában a film, illetve a performance állt, ezt szerette volna képviselni a magazinban, de egy meghiúsult tematikus számot követően a két szerkesztőnek az *Artforum*-mal való szakítása elkerülhetlenné vált.

Ennek a szakításnak két ellentmondó aspektusa is felmerül. Az egyik, hogy az *October* politikai célkitűzései (legalábbis ahogy ezt a Szerkesztői bevezetőben olvashatjuk<sup>5</sup>) nem kevésbé tűnik baloldalinak, vagy társadalmilag elkötelezettnek, mint az *Artforum* akkori prominenseinek nézetei. Másrészt meg ehhez a szakításhoz nagyon hasonló módon zajlott az *October* történetének leghíresebb vitája, amikor 1990-ben Douglas Crimp megvált a folyóirattól.<sup>6</sup>

Ha az *October* és a szemiotika kapcsolatát nézzük, akkor ennek első megjelenése a 3-as és 4-es számhoz kötődik, ahol Krauss két részben publikálta nagyhatású cikkét az indexikus jelről.<sup>7</sup> Krauss számára az index (azaz az indexikus jel) egy új kategória, mely olyan, a művészettörténet korábbi korszakaiból jól ismert kategóriák ellen dolgozik, mint a médium vagy a stílus. Ezek nemcsak gyanús kategóriák a kortárs művészet számára, hanem egyenesen haszontalanok és irrelevánsak is. Az index fogalma tehát egy olyan kritikai nyelv létrehozásában segített, melynek révén lehetővé vált a *fotografikus* tárgyalása. A fotografikus alatt Krauss nem a fotográfiát, mint médiumot érti, hanem egy olyan speciális jelölő-, illetve ábrázolási rendszert, mely óriási hatással volt a 70-es években magára a művészeti átalakulására. Ugyanakkor azt is érdekes megfigyelni, hogy ennek az átalakulásnak milyen nagy mértékben volt előidézője, mozgatója és generálója az akkori kortárs, „fotót felhasználó” művészek tevékenysége, mint például Cindy Sherman, Sherrie Levine, Victor Burgin, Michael Snow, Jeff Wall, a 80-as években pedig Robert Mapplethorpe, Nan Goldin, stb. Épp emiatt is került az *October*-ben megjelenő fotográfiai gyakorlat és elmélet tárgyalása, illetve ezeknek bizonyos aspektusai a dolgozatom középpontjába.

---

<sup>4</sup> Amy Newman, op. cit., p. 344.

<sup>5</sup>

<sup>6</sup>

<sup>7</sup> Rosalind Krauss, 'Notes on the Index: Seventies Art in America Part 1', *October* 3 (Spring 1977), pp. 68-81, 'Part 2', *October* 4 (Fall 1977), pp. 58-67.

A szakirodalmat áttekintve megállapítható, hogy az *October*-ről a mai napig nem született publikált formában ehhez a disszertációhoz hasonló méretű áttekintés, illetve elemzés. Ennek valószínűleg elsősorban tudománypolitikai okai vannak; az *October* szerkesztői és szerzői olyan fontos pozíciókat töltenek be az amerikai tudományos életben, hogy ez önmagában gátja a rájuk vonatkozó kritikának.<sup>8</sup> Néhány szerző rész-kérdéseket érint tanulmányában, mint például Michael Kelly, aki Krauss művészetelméleti felfogását Arthur Danto-éval veti össze,<sup>9</sup> míg Sande Cohen az *October* szerepét és hatását vizsgálja abban a folyamatban, amit ő a francia elmélet amerikai recepciójának hív.<sup>10</sup> Jacquelynn Baas,<sup>11</sup> Diarmuid Costello,<sup>12</sup> Kelly Dennis,<sup>13</sup> Kaja Silverman<sup>14</sup> és Sarah James<sup>15</sup> tanulmányai elsősorban az *October* Walter Benjamin-recepcióját elemzik kritikailag.

## **2. fejezet / A szemiotika hatása és lehetőségei a művészettörténetben és –elméletben**

A művészettörténet egyik máig is érvényes és sokak által használt toposza a valóság és a rá vonatkozó festett ábrázolás megkülönböztethetlensége témáját érinti. Az ehhez az anekdotához is kapcsolódó felfogás az ábrázolást transzparennek fogja fel, vagy másképp fogalmazva, mediálatlannak. (Ehhez a felfogáshoz tartozik az ún. „ártatlan szem” toposza is.) A szemiotikai megközelítés (vagy az ún. „nyelvi fordulat”) segíthet ennek a felfogásnak a megkérdőjelezésében, egy posztmodern (vagy posztstrukturalista) reprezentáció-elmélet megalkotásában.

A művészettörténetben Erwin Panofsky volt az, aki az ikonológia módszerének megalkotásával a jelentések keresésének egy újfajta irányát jelölte ki az 1920-as, 30-as

---

<sup>8</sup> Ezt részben informális beszélgetések során közölték velem olyan amerikai művészettörténészek, akik valamilyen formában egy időben az *October*-hez, illetve annak szerkesztőihez kötődtek (munkatársi vagy tanítványi minőségben); részben pedig az a tény támasztja alá, hogy egy, az amerikai kritika intézményi és hatalmi kérdéseit vizsgáló szimpózium Krauss-ról szóló előadására engem kértek fel 2004-ben.

<sup>9</sup> Michael Kelly, 'Danto and Krauss on Cindy Sherman', in Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Clark Art Institute, Williamstown, Mass., 2002, pp. 122-146.

<sup>10</sup> Sande Cohen, 'Critical Inquiry, October, and Historicizing French Theory', in Silvere Lotringer and Sande Cohen (eds.), *French Theory in America*, Routledge, New York and London, 2001, pp. 191-2015.

<sup>11</sup> Jacquelynn Baas, 'Reconsidering Walter Benjamin: "The Age of Mechanical Reproduction" in Retrospect', in Gabriel P. Weisberg et al. (eds.), *The Documented Image: Visions in Art History*, Syracuse Univ. Press, 1987, pp. 337-347.

<sup>12</sup> Diarmuid Costello, 'Aura, Face, Photography: Re-Reading Benjamin Today', in Andrew Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London and New York, 2005, pp. 164-183.

<sup>13</sup> Kelly Dennis, 'Benjamin, Atget and the „Readymade” Politics of Postmodern Photography Studies', in J.J. Long et al. (eds.), *Photography: Theoretical Snapshots*, Routledge, London and New York, 2009, pp. 112-124.

<sup>14</sup> Kaja Silverman, 'The Screen', in Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York and London, 1996, pp. 195-227.

<sup>15</sup> Sarah James, 'What Can We Do with Photography?', *Art Monthly*, Dec-Jan, 2007-2008, pp. 1-4.

években.<sup>16</sup> Ez a módszer számos episztemológiai kérdést vet fel, kezdve attól, hogy a Panofsky által az értelmezés három szintjének elkülönített fázisok a valóságban (és Panofsky leírásában is) soha sem válhatnak időben szukszesszívvé, mindig parallel kell hogy történjenek, egymást korrigálva és módosítva. Egy másik probléma Panofsky módszerével, hogy amikor a műalkotás eredeti kontextusát kívánja minél tökéletesebben rekonstruálni, akkor nem definiálja, hogy kinek a korabeli befogadása lenne számára az ideális. Azaz nem számol az eltérő társadalmi csoportok és egyének eltérő befogadásával, sem pedig az értelmezés dinamikájával.

A reprezentáció-elméletben Nelson Goodman *Languages of Art* című könyve hozta el az ún. „nyelvi fordulatot”.<sup>17</sup> Goodman a nyelvi ábrázolás logikáját alkalmazza a képekre oly módon, hogy a jelölt és a jelölő kapcsolatát nem tételezi szimmetrikusnak. Híres példája Wellington hercegének portréja, aminek kapcsán azt állítja, hogy a festmény a herceget ábrázolja, de a herceg akkor sem ábrázolhatja a képet, ha az róla készült. Ezt egészíti ki Goodman egy másik fontos és szemléletes megállapítással: Constable Marlborough kastélyáról készült képe sokkal több hasonlóságot mutat más festményekkel, mint főúri lakóépületekkel, mégis a kép a kastélyt, és nem más festményeket ábrázol. Maga Krauss is hasonlóan állít, amikor azt írja, hogy egy késő 18., kora 19. századi tájképet nem az adott földrajzi helyszín sajátos és egyedi tulajdonságai miatt tartunk „festőinek”, hanem az alapján, hogy a kép a néző fantáziáját milyen módon képes megmozgatni épp a már korábban látott festői ábrázolások alapján.<sup>18</sup>

Amikor az 1970-es években megjelent a szemiotika a művészettörténetben, akkor ez meglehetősen szűk körű referenciákat jelentett, leginkább Saussure és Peirce, illetve Roland Barthes voltak a visszatérő hivatkozások nemcsak Krauss-nál, hanem az ún. „új művészettörténet” berkein belül is.<sup>19</sup> Az brit művészettörténész Margaret Iversen épp Saussure elméletét állítja szembe Peirce-ével, de sajnos nem lép túl ezeknek az elméleteknek a bemutatásán, nem tér ki arra, hogy mi lehetne ezeknek a relevanciája a képzőművészeti alkotások elemzésének folyamatában.<sup>20</sup> Igaz, Iversen megemlíti az absztrakt expresszionizmust, amely szerinte „az indexikus jel apoteózisa”, mely a művész jelenlétére utal vissza,<sup>21</sup> de nehezen szűkíthető le ez a felfogás kizárólag erre az irányzatra, ilyen alapon

---

<sup>16</sup> Erwin Panofsky, 'A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához', in Erwin Panofsky, *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest, 1984, pp. 249-261.

<sup>17</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, Indianapolis and Cambridge, 1976.

<sup>18</sup> Rosalind Krauss, 'The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition', *October* 18 (Fall 1989), pp. 47-66. Victor Burgin is hasonlóan állít a festőinek tartott ábrázolásokkal kapcsolatban, 'Photographic Practice and Art Theory', p. 47, in Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1982, pp. 37-83.

<sup>19</sup> Lásd. A. L. Rees and Frances Borzello (eds.), *The New Art History*, Camden Press, London, 1986.

<sup>20</sup> Margaret Iversen, 'Saussure versus Peirce: Models for a Semiotics of Visual art', in Rees and Borzello, op. cit., pp. 82-94.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 90.

minden festmény az adott művész jelenlétének nyomát (azaz indexikus jelét) viseli magán. (Iversen is megemlíti Krauss Index-cikkét, de erre később térek ki.)

A szemiotika, a fotó és a művészetelmélet metszéspontjának egyik legérdekesebb elmélete Victor Burgin-től származik.<sup>22</sup> Itt most nehéz lenne ennek a tanulmánynak minden vonatkozását számba venni, de két dolgot mégis kiemelek. Az egyik az, hogy Burgin Umberto Eco realizmus-felfogása ellen érvel, mely szerint a realizmus esetében a kép, illetve a kép modelljének percepciója között analógia áll fenn.<sup>23</sup> Burgin ezzel a kép transzparenciáját vitatja. A másik fontos megjegyzése a nyelvi modell alkalmazására, illetve ennek hatáira vonatkozik, amikor azt állítja, hogy egy férfi képe egy komplex megnyilvánulással (utterance) analóg, nem pedig egy egyszerű szóval. Tehát a kép nem a „férfi” szónak felel meg, hanem sokkal inkább annak a mondatnak, hogy „középkorú férfi felöltőben és kalapban a parkban sétál”. Ezzel Burgin hasonló dolgokat fogalmaz meg, mint Goodman, vagy Christian Metz, aki szintén fenntartásokkal kezeli a szemiotika módszertanának a nem-nyelvi jelek létrehozására és befogadására vonatkozó kiterjesztés szándékát.

A realizmus kapcsán meg kell említenünk az ún. varrat-elméletet, amely a kamera és a néző szeme közötti analógiára épít. Amennyiben a film realista kíván maradni, úgy a kamera csak azt mutathatja meg a néző számára, amit az „szabad szemmel” is láthatna, „így tartva fenn annak az illúzióját, hogy amit látunk, az önálló léttel bír, bármiféle technológiai beavatkozás vagy kényszerítő tekintet nélkül is.”<sup>24</sup> A varratelmélet ebben az értelemben közel áll ahhoz, amit Mieke Bal említ Vermeer *Mérleget tartó nő* (National Gallery of Art, Washington DC) című festményének kapcsán.<sup>25</sup> Bal felhívja a néző figyelmét a festmény egy apró részletére, egy szögre, egy kis lyukra és egy szög árnyékára egy az Utolsó ítéletet ábrázoló festmény mellett a falon. Bal szerint ezek a részletek semmit sem tesznek hozzá a festmény fő témájához, mindössze a „valóság-hatás” (Roland Barthes) felkeltése okán kerültek megfestésre. Ebben az értelemben ezek az elemek „varratként” működnek, mert a nézőt épp a realizmus kérdéseinek újragondolására készítetik.

A mai napig a művészet és a szemiotika kapcsolatát bemutató egyik legátfogóbb áttekintés Mieke Bal és Norman Bryson tanulmánya.<sup>26</sup> Ez az szöveg is a kezdőmondatára épít, amikor a realizmus kérdését felveti: „A szemiotika, a jelek és a jel-használat alapvető tétele antirealista.”<sup>27</sup> Bal és Bryson szövegének legtöbb fejezete a műalkotás kommunikatív aspektusait tárgyalja (pl. kontextus, küldők, fogadók, narratológia, stb.) és ez nem véletlen. Ez ugyanis az az út, amely a művészettörténet tárgyaira vonatkozó új, kortárs perpektívákat

<sup>22</sup> Victor Burgin, op. cit.

<sup>23</sup> Ibid., p. 65.

<sup>24</sup> Kaja Silverman, *The Subjects of Semiotics*, Oxford Univ. Press, New York and Oxford, 1983, p. 194.

<sup>25</sup> Mieke Bal, 'Introduction. Balancing Vision and Narrative', in *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge Univ. Press, 1991, pp. 1-24.

<sup>26</sup> Mieke Bal and Norman Bryson. 'Semiotics and Art History', *Art Bulletin* 73, no. 2, 1991, pp. 174-208.

<sup>27</sup> Ibid., p. 174.



képes felmutatni. Az értelmezésnek pedig épp azt kellene megmutatnia, hogy mi az a kortárs szempont, amitől a történeti tárgyak újra és újra az elemzés tárgyaivá válhatnak.

### **3.1. fejezet / Megjegyzések az indexről, 1.rész**

Rosalind Krauss Index-cikke volt az *October* történetében az első olyan írás, amelyben a nyelvi metafora, illetve a szemiotika megjelent, és épp a fotográfia kapcsán, mindez a folyóiratnak az interdiszciplinaritás projektjéhez való – kezdeti – elkötelezettségük jegyében. Krauss a Peirce-féle rendszerből az indexikus jelet emeli át és használja fel Marcel Duchamp műveinek elemzésében. Az index mellett Krauss felhasználja a „shifter” (azaz a deiktikus elem<sup>28</sup>) kategóriáját, azt állítva, hogy ez egy olyan üres jel, amelyet jelentéssel az adott helyzet tölt meg. Az én véleményem szerint azonban a shifter nem üresebb, mint bármilyen más jel, csak a változó jelöltje az adott jel relációs aspektusát emeli ki. Épp ezért lehet hasznos a műtárgy és a befogadó kapcsolatának elemzésében, hogy az adott mű milyen módon kommunikál a nézővel, akinek aztán létre kell hoznia azt a keretet (vagy ahogy Jonathan Culler nevezi „a megnyilvánulás [utterance] fiktív helyzetét”<sup>29</sup>), amiben a művet értelmezi.

Az indexikus jel kategóriájának rögzítése érdekében – és Duchamp *Nagy üveg* című művének kapcsán – Krauss bevezeti a „pillanatfelvételt” (snapshot), melyet arra alapoz, hogy Duchampnak a műhöz készült jegyzeteit egyfajta „hatalmas, kiterjesztett képaláírásként” értelmez.<sup>30</sup> Krauss szerint a képaláírások a 20. században váltak kötelezővé és terjedtek el sosem látott mértékben, mely szerinte „a jel autonómiáját” tagadja. A képeket egyfajta „jelentésnélküliség” veszi körül, „melyet csak egy szöveg hozzáadásával” tölthetünk ki.<sup>31</sup> Érdekes és nagyban vitatható Krauss ezen felfogása, mivel a képeket (legyenek azok festmények vagy fotók) mindig kíséri valamilyen szöveges információ, ha az nem is a mű fizikai közelében jelenik meg.

Krauss továbbá átveszi Barthes-nak a kód nélküli üzenetre vonatkozó formuláját, hogy alátámassza azon véleményét, miszerint a fotó egy kódolatlan ábrázolási mód lenne. Victor Burgin szerint azonban teljesen más egy tárgyat vagy a tárgy képét megérteni és ennek alapján érvel Barthes ellen.<sup>32</sup> Számomra egyébként is problematikusnak tűnik bármiféle ábrázolásról, mint kódolatlan „üzenetről” beszélni, hiszen akkor ha nincs valamilyen „közvetítettség”, akkor az már nem is lehet ábrázolás.

---

<sup>28</sup> Lásd Krauss, 'Megjegyzések az indexről', p. 4, *Ex Symposion* 2000/32-33, pp. 4-16.

<sup>29</sup> Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistic and the Study of Literature*, Cornell Univ. Press, Ithaca, New York, 1975, p. 166.

<sup>30</sup> Krauss, *Notes on the Index Part 1'*, op. cit., p. 77.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>32</sup> Burgin, *Photographic Practice*, op. cit., pp. 45-46.

A snapshot később visszatér az *October* fotográfiának szentelt számában, Thierry de Duve tanulmányában.<sup>33</sup> De Duve megkülönbözteti a pillanatfelvételt (snapshot) az „idő-expozíciótól” (time exposure), de mindezt a nézőnek a képekre adott pszichológiai reakcióinak alapján, mely véleményem szerint olyan fokon szubjektív, ami önmagában megkérdőjelezi ezt a tipológiát. A szemiotika szempontjából is tesz egy problematikus megállapítást, amennyiben a fénynek az ezüst-bromidra gyakorolt hatását tartja az indexikus jel megnyilvánulási formájának.<sup>34</sup> Az én véleményem szerint azonban ez az index félreértése, mivel a fény nem a kép keletkezésének oka, hanem csak a körülménye. A szemiotikai értelemben vett helyes kérdés a fotó esetében a jelöltre kellene hogy vonatkozzon. A fényképeknél ez pedig az a valóság – akár talált, akár beállított –, amely a fényképezőgép előtt jelent meg a kép elkészítésének pillanatában.

Az indexről szóló írása kapcsán szeretném Krauss raszter-fogalmát (grid) a saját elméleti tevékenységének leírására szolgáló metaforaként értelmezni. Krauss maga a rasztert Lévi-Strauss-nak a mítoszok strkturájára vonatkozó megállapításaival veti össze, ahol „a történet szekvenciáit újrendezzük egy térbeli szerveződéssé. A strukturalisták így módon kívánják a mítoszok funkcióját megérteni; és ez a funkció nem más, mint az, hogy kulturálisan kíséreljenek meg az ellentmondásokkal foglalkozni.”<sup>35</sup> Amikor Jonathan Culler a nyelvi metaforának az irodalomkritikában való megjelenéséről, illetve a szemiotika és a strukturalizmus irodalomelméleti hatásáról beszél, akkor – természetesen szándékán kívül, de – mintha Krauss-t bírálná.<sup>36</sup> Culler a fenti kapcsolat két vállfaját különbözteti meg. Az egyik az adott mű és a nyelv közötti általános analógián alapul és ezt aknázza ki a további elemzésben. A mű ebben a felfogásban mint rendszer (system) jelenik meg. A másik mód szerint a mű egy sajátos „szemiotikai projekt”, egy „szemiotológiai rendszer”, és ezek szerint kerül tárgyalásra. Ez a második megközelítés sokkal komplexebb olvasatokra ad lehetőséget, mint pusztán a mű bizonyos elemeinek nyelvészeti vagy szemiotikai fogalmakkal való metaforikus asszociáció, melyek mentén „a műben rejlő konstans mintákat kereshetjük”.<sup>37</sup> Számomra úgy tűnik, hogy Krauss megtalálta ezt a „konstans mintát” az 1970-es évek művészetében konkrétan a raszterben, illetve a művek rendszerként való olvasásában. Ez azonban őt és a raszterre vonatkozó elméletét a strukturalizmus keretei között tartja és így megfosztja a komplexebb, interdiszciplináris módszerek alkalmazásának lehetőségétől.

---

<sup>33</sup> Thierry de Duve, 'Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox', *October* 5 (Summer 1978), pp. 113-125.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>35</sup> Rosalind Krauss, 'Grids', p. 13, *October* 9 (Summer 1979), pp. 50-64.

<sup>36</sup> Culler, *Structuralist Poetics*, op. cit., pp. 255-256.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 103.

### **3.2. fejezet / Megjegyzések az indexről, 2. rész**

Az Index-cikk második részében Krauss példaként egy konkrét kiállítás műveit elemzi.<sup>38</sup> Szemiotikai szempontból az egyik legvitatottabb megállapítása az, hogy a kiállítás műveinek „témája” a nyom, aza az indexikus jel egyik formája. Véleményem szerint a mű nem a témája miatt hozható párhuzamba az index-szel, hanem attól, hogy „performálja” az index funkcióját, azaz a jelölt és a jelölő közötti oksági viszonyt. Krauss a lepusztult épületet, mint kiállítási helyszínt sem a művekkel való kapcsolatában nézi, hanem olyan diszkért munkák együtteseként, melyek akár egy hagyományos, ún „white cube” térben is ki lehetnének állítva. Ebből a szempontból nézve Krauss nem foglalkozik a kiállítás „retorikájával”, melyet az adott kiállítás minden hely-specifikus jellege ellenére egy modernista, semleges „beszédmódnak” tekint.

Amennyiben beszélhetünk egy kiállítás „retorikájáról”, úgy ez feltételezi a címzettek, azaz a közönség szimbolikus jelenlétét. Ebből a szempontból óriási különbség figyelhető meg a művészettörténet és az irodalomelmélet között abban, hogy a két diszciplína mikor kezdett el a néző, illetve az olvasó szerepével foglalkozni. Tanulságos időbeli párhuzamot, illetve elméleti különbséget kínál erre Stanley Fish elmélete.<sup>39</sup> Fish szerint ugyanis amikor belépünk egy helyzetbe, ezt már bizonyos nagyon is szervezett kategóriák és kódok mentén tesszük, melyek erősen korlátozzák és behatárolják „a verbális és fizikai cselekvés lehetőségeit”.<sup>40</sup> Az értelmezés végtelen szabadsága helyett „a normális körülményeknek” valószínűsíthetően leginkább megfelelő értelmezési keretet fogjuk választani. Azokat a tényezőket, melyek ezt a választást meghatározzák, illetve a jelentést egy adott szituációban stabilizálják, Fish „intézményi beilleszkedésnek” hívja.<sup>41</sup>

Azok az elvárások tehát, amelyek egy adott helyzethez való közelítésünket meghatározzák, erősen korlátozni látszanak a kortárs képzőművészet közönségének expanzióját, és azokat a szkeptikusokat látszanak igazolni, akik a különféle közösségi művészeti projekteket bírálják (mint például a brit Claire Bishop). Paradox módon az ő kritikája igazolja vissza azt, hogy ezeket a projekteket még mindig esztétikai szempontok szerint közelítjük meg akkor is, ha maguk a projektek nem ilyen alapon szerveződnek. Ez pedig – még ha én ezzel nem is értek egyet – Krauss azon választását utólagosan is igazolja, hogy a volt iskolaépületben rendezett kiállítás kapcsán épp a műveknek a helyszínhez, és ezáltal a nézőkhöz fűződő, akkoriban újszerűnek számító kapcsolatáról említést sem tett.

---

<sup>38</sup> *Rooms*, P.S.1., 1976.

<sup>39</sup> Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard Univ. Press, 1980.

<sup>40</sup> Fish, op. cit., p. 288.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 308.

#### 4. fejezet / A test és az archívum

Az 1980-as években a művészetelmélet felfedezte a test témáját, mely a kutatásokban különböző formákban a mai napig jelen van. Ez az érdeklődés részben azoknak a 60-as, 70-es évekbeli társadalmi, politikai és esztétikai mozgalmaknak, irányzatoknak köszönhető, melyek rendelkeztek valamiféle „test-politikával” (pl. a feminizmus, Foucault elmélete, vagy a body art és a performance megjelenése). A témán belül egymástól nagyon is eltérő felfogásokkal és elméletekkel találkozhatunk, melyek közül természetesen még közvetett formában sem mindegyik jelent meg az *October* hasábjain, de néhány alapvető fontosságú és nagyhatású tanulmány a folyóirat hírnevét öregbítette. Ezek közül is kiemelkedik Allan Sekula *The Body and the Archive* című szövege,<sup>42</sup> mely Sekula írásai közül valószínűleg a leggyakrabban idézett, „antologizált” és „reciklált” tanulmány (Hilde van Gelder). Sekula tevékenysége azért is roppant fontos, mert részben ő maga is aktív, fotóval foglalkozó képzőművész, részben pedig elméleti-kritikai szövegek szerzője, melyek az *October*-énél radikálisabb álláspontot jelenítenek meg. Épp ezért talán nem véletlen, hogy ez a tanulmánya írható le a leginkább művészettörténeti megközelítésű írásművének. Igaz ez akkor is, ha témáját nem a művészetben létrehozott fényképek, hanem a vizualitás tágabban felfogott területéről veszi.

Sekula ebben a szövegében azt vizsgálja, hogy a fotózás instrumentális használata hogyan állt kapcsolatban a 19. század második felében, utolsó negyedében a test „megregulázására” irányuló politikai és tudományos törekvésekkel. Ennek egyik legjelentősebb területe a rendőrségi fotók és az általuk lehetővé vált nyilvántartások megjelenése, mely elsősorban a burzsoá normalitástól eltérő – és ezt a normalitást a pusztán létükkel megkérdőjelező – „testek” és személyek (a munkanélküli szegények, a félvilági és alvilági alakok, az anarchisták) felügyeletére szolgált. Mindezt két, a 18., illetve a 19. században megjelent, akkoriban tudománynak tartott terület segítette, a fiziognómia és a frenológia. Az az archívumi rendszer, amelyet ezek felhasználásával hoztak létre, teremtette meg azt az ideológiai hátteret, mely „legitimálta az egyre hierarchizáltabb munkamegosztáson alapuló kapitalizmus hegemoniájának ideológiáját.”<sup>43</sup> A burzsoá normalitáson kívül eső testek ábrázolásának egyik speciális példáját elemzi Joan Copjec a *Salpêtrière* elmegyógyintézetben 1887-88-ban J.-M. Charcot orvos által a hisztériás betegekről készített fotói kapcsán.<sup>44</sup>

Amíg Charcot képei kizárólag női pácienseket ábrázolnak, addig Sekula cikkének talán egyetlen felróható hiányossága, hogy kizárólag férfi alanyokról beszél. Griselda Pollock brit feminista művészettörténész egy tanulmánya mintha csak ezt a hiányt próbálná meg

---

<sup>42</sup> Allan Sekula, 'The Body and the Archive', *October* 39 (Winter 1986), pp. 3-64.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>44</sup> Joan Copjec, 'Flavit et Dissipati Sunt', *October* 18 (Autumn 1981), pp. 20-40.

pótolni.<sup>45</sup> Pollock írása azért is óriási jelentőségű, mert magánál Marxnál is hiányzik a munka, illetve a munkásosztály gender-specifikus szemlélete, mert mindent a társadalom osztályok szerinti tagolódása ír felül. Pollock legérdekesebb példája két, női bányászokat ábrázoló fotósorozat, ahol ugyanazok a nők jelennek meg egyszer munkásruhában (természetesen a férfi munkásokéval megegyező nadrágban), egyszer pedig ünnepi női viseletben. Az egyik sorozat azt a brit Alsóházhoz benyújtott kérvényt volt hivatva alátámasztani, hogy tiltsák be a női munkát a munkásnők illetlen ruházata miatt, a másik pedig a bányatulajdonosok érdekeit volt hivatva képviselni, akik a nők megjelenésének illendőségével és „tisztességével” próbálták bizonyítani a női – és ezáltal roppant olcsó – munkaerő megtartását.

Sekula részletesen ír két statisztikus, az angol Francis Galton és a francia Alphonse Bertillon munkásságáról, aki nagyban hozzájárultak a rendőrségi gyakorlatban, illetve a később létrejövő tudományágban, a kriminalisztikában ma is használatos archívumi módszerek kidolgozásához. Galton emellett az eugenika megalapítója is volt (és egyben Darwin egyik unokatestvére), aki a képeit segédeszközként tekintette a társadalom megjavításának projektjében.

Sekula maga is felteszi a kérdést, hogy miben rejlik a fotó-archívumnak a rendőrségi munkába történő meglehetősen gyors és zökkenőmentes beemelése titka.<sup>46</sup> A válasz az archívum sajátosságaiban található meg. Az archívumban a tárolt képek nemcsak paradigmatis kapcsolatban vannak egymással, hanem ezáltal az egyenlőség hamis képzetét is keltik. Ezt úgy érik el, hogy „a típusosság valamiféle modelljének megalkotása érdekében az egyedi képek”<sup>47</sup> sajátosságait nem veszik figyelembe.

Ami Bertillon munkásságát illeti, ő az archívumi rendszere (a szabványosított, profil nézetű portréval, melyet kiegészített az ujjlenyomat-vétel módszerével) egy, a Taylor-ista munkaszervezéshez hasonló sztenderdizáláshoz szeretett volna eljutni. Az Egyesült Államokban épp ezért a rendőrségi módszerek sztenderdizálásának megalkotójaként fogadták nagy lelkesedéssel. Ez ismételt felveti a realizmus kérdését, amely Sekula esetében kiegészül a saját munkáiban megjelenő realizmus-felfogással. Sekula különböző jelzőkkel írja le saját „realizmusait”, mint például „kritikai”, „társadalmilag instrumentális”, vagy „stratégiai”. Ebben az összefüggésben sokatmondó az a tény, hogy a dél-afrikai fotós, Ernest Cole történetével zárja cikkét épp annak érdekében, hogy „elkerülje a realizmus egy túlzottan monolitikus meghatározását.”<sup>48</sup> Cole az 1960-as években fotósként dolgozott és „a hatalom, a megfigyelés és a bűnözők ellenállásának” működését rögzítette képein, míg a rendőrség fel nem figyelt a fotóira. Ezt követően sikerült megszöknie Dél-Afrikából, a képeit 1967-ben

---

<sup>45</sup> Griselda Pollock, 'Feminism/Foucault – Surveillance/Sexuality', in Norman Bryson et al. (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan Univ. Press, 1994, pp. 1-41.

<sup>46</sup> Sekula, 'The Body and the Archive', op. cit., p. 17.

<sup>47</sup> Ibid., p. 17.

<sup>48</sup> Ibid., p. 64.

publikálnia és teljesen „eltűnnie a fotoszurnalizmus világából.”<sup>49</sup> A képek ugyanis hiába ábrázolták az elnyomás hatását, mégis kétértelmű jelentéssel bírtak nézőik kontextuális paramétereitől függően. Éppen ezért javasolja Sekula azt, hogy „az archívumot alulról olvassuk, a tőke és a haladás gépezetei által kirekesztettek, megnyomorítottak, elhallgattatottak, láthatatlanná tettek iránt érzett szolidaritás pozíciójából.”<sup>50</sup>

## **5. fejezet / A fotográfia ítélőszéke**

A fotográfia elméletében már az 1970-es évek óta újra és újra felmerül a kérdés, hogy milyen elvek és megfontolások alapján jöjjön létre a fényképek elemzésének adekvát diszkurzusa. Számos elméletíró és kritikus (Christopher Phillips, Allan Sekula, Victor Burgin, Rosalind Krauss, John Tagg, Martha Rosler, Abigail Solomon-Godeau, stb.) vetik fel egy nem esztétikai, vagy nem kizárólagosan esztétikai elmélet szükségességét. Mindemellett azonban egyikük sem vállalkozott egy ilyen elmélet létrehozására. A fotográfia megközelítésének elméleti kialakulása, illetve az esztétikai alapú és a nem esztétikai szerveződésű megközelítések ellentéte szorosan összefügg a terület intézményesülésével, ahogy ezt a fényképezés története során megfigyelhetjük. Ezzel kapcsolatban egy érdekes paradoxonra hívja fel a figyelmet Douglas Crimp, amikor azt írja: „Amennyiben a fényképezést 1839-ben találták fel, úgy csak az 1960-as és 70-es években *fedezték fel*.”<sup>51</sup> Crimp ezzel a megjegyzésével az intézményesülésnek arra a paradoxonára utal, amely szerint ez épp akkor történt meg, amikor a fotográfia bekerült a múzeumokba, autonómmá vált és egy, az intézmények által is támogatott, mindent átfogó, kizárólagosan esztétikai diszkurzus vált számára az egyetlen értelmezési keretté.

A fotográfia intézményesülésének egyik átfogó elemzését adja Christopher Phillips A fotográfia ítélőszéke című nagyhatású tanulmányában.<sup>52</sup> Érdekes megfigyelni azt a tényt, hogy bár Phillips írásának egyik mottóját Alfred Stieglitz-től veszi, a nagyhatású fotós munkásságát az *October* sohasem tárgyalja, bár Allan Sekula meggyőzően érvel egyik írásában amellelt, hogy Stieglitz (mint fotós és mint a *Camera Work* című lap szerkesztője) alapvető szerepet játszott a fényképezés egyik máig ható „lövészárkának” megásásában, azaz a művészi és a dokumentarista fotó ellentétének létrehozásában.<sup>53</sup> Sekula szerint azonban mind az esztétikai, mind pedig a dokumentarista kategória ideológiailag

---

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Allan Sekula, 'Reading an Archive: Photography between Labour and Capital', in David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon, 2003, p. 218.

<sup>51</sup> Douglas Crimp, 'The Museum's Old, the Library's New Subject', *Parachute* 22, Spring, 1981. Átdolgozott kiadása: in Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, 1993, pp. 66-83. (eredeti kiemelés)

<sup>52</sup> Christopher Phillips, 'The Judgement Seat of Photography', *October* 22 (Autumn 1982), pp. 27-63.

<sup>53</sup> Allan Sekula, 'On the Invention of Photographic Meaning', in Victor Burgin (ed.) *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1982, pp. 84-109.

konstruáltak, ez pedig különféle, akár egymásnak is ellentmondó érdekeket szolgál. Sekula ugyanis elveti azt, hogy a képeknek lennének eleve olyan tulajdonságaik, melyek egyik vagy másik olvasatot preferálnák, hanem egyfajta kontextuális olvasás révén „tendálnak a képek egy adott pillanatban egy adott kontextusban az egyik jelentés-pólus vagy a másik felé.”<sup>54</sup>

Phillips írásában amellet érvel, hogy a modernista múzeumi gyakorlat megkísérelte a „fényképezést a nyugati képi tradíció legitim – bár excentrikus – leszármazottjának beállítani, illetve azt bebizonyítani, hogy természeténél fogva olyan 'képi szintaxissal' született meg, amely rákényszerítette az eredetiséget.”<sup>55</sup> Emellett nem elhanyagolható olyan, a művészettörténetben már lejárt kategóriák felélesztése sem, mint a műértés, az eredetiség, a sokszorosíthatóság, vagy a szerzőség. Ez a múzeumi gyakorlat odáig jutott, hogy manapság a legnagyobb látogatottságot hozó kiállításoknak a fotó-bemutatók bizonyulnak. Ebben a folyamatban Phillips (és Crimp is) a legfontosabb és legnagyobb hatású tényezőnek a New York-i Museum of Modern Art-ot, illetve annak Fotó Osztályát és ennek különböző vezetőit (Beaumont Newhall, Edward Steichen, John Szarkowski) tartja. Egyébként hasonló állításokat tehetünk a festészettel, illetve a festészetre vonatkozó elmélettel kapcsolatban is, ahol különösen a műfaji felosztás hatott a fotográfia diszkurzusára. Martha Rosler mutat rá Szarkowski nézeteinek egyfajta anakronizmusára, amikor a kurátor az „új dokumentaristák” (Garry Winogrand, Diane Arbus és Lee Friedlander) esetében a régiekhez képest újszerű, személyes hangvételt dicsérte, megfelelkezve 1967-ben arról, hogy az amerikai társadalom milyen politika problémákkal küzd éppen.

Phillips az alábbi következtetéssel zárja írását: „Az a kettős ítélet, ami itt kiselbizálható – a fotográfia 'nagy, differenciálatlan egészének' formai izolálása és kulturális legitimációja – a nyugtalanító üzenet, amit a múzeum ítélőszékéből élénk tesznek.”<sup>56</sup> Mivel ezáltal a fotó elveszíti valódi autonómiáját és hatalmát, nehezen magyarázható, hogy mit is nyer ezzel a másik oldalon. Ezt a dilemmát fogalmazza meg John Tagg is, amikor azt állítja, hogy az újabb keletű kategorizálás hatalmi kérdéseket vet fel: úgy tűnik, létezik a fényképeknek egy csoportja, mely esetében megfigyelhető az a törekvés, hogy ezeket az esztétika kategóriái szerint tárgyalják és így valamelyest megmentsék a fényképezés, mint művészet autonómiáját. A másik csoportba egyrészt azok a képek tartoznak, melyek a tudás modern intézményeinek megjelenéséhez köthetők (melyek valamiféle bizonyítékként működnek a különféle tudományos, technikai, orvosi, jogi és politikai hatalmi apparátusok kezében),

---

<sup>54</sup> Sekula, 'On the Invention', op. cit., p. 108.

<sup>55</sup> Phillips, 'The Judgement Seat', op. cit., p. 62. Phillips itt a MoMA kurátorának, Peter Galassi-nak *Before Photography* című 1981-es kiállítására és katalógusára utal.

<sup>56</sup> Ibid., p. 63.

másrészt pedig azokról a nem autonóm területekről származó képek, mint a reklám és a privát fotó.<sup>57</sup>

A fotográfia megváltozott szerepének tudható be az a folyamat, amit Krauss a 70-es és 80-as évek bizonyos művészeti gyakorlata kapcsán említ. Krauss Cindy Sherman művészeti tevékenységét kritikai megnyilvánulásként értékeli.<sup>58</sup> Krauss szerint amikor a fotográfia „az eredeti és a másolat közötti megkülönböztetethez”<sup>59</sup> dekonstruálja, akkor ezt a sztereotípiák segítségével teszi. Sherman képei már maguk is reprodukciók – különféle női szerepek, amelyeket hollywoodi filmekből, szappanoperákból, olcsó szerelmes regényekből és a hirdetésekben vesz át. Ezzel egyúttal a nyugati művészet egyik alapvető premisszáját is megkérdőjelezi, mely „a művészt az eredetiség forrásaként látja”.<sup>60</sup> Ezáltal Sherman fotóhasználatát nem a művészeti kritika számára hoz létre tárgyakat, hanem maga a fotóhasználat válik kritikai tevékenységgé”.<sup>61</sup>

A fotó hatalmas népszerűsége évtizedek óta egyre csak nőtt, egészen odáig hogy egy önálló képzőművészeti ággá vált. Ennek ellenére mégsem született rá vonatkozóan olyan koherens elmélet, amelyik megkísérelte volna kezelni a különböző területeken – legyen az esztétikai vagy instrumentális – keletkezett képek közti ellentmondásokat és különbségeket. Igaz, többen is felvetettek ilyen gondolatokat (Tagg, Rosler, Sekula), de végül nem alkották meg a hozzá való elméletet. Ez talán a vizuális kultúra tudomány művelőire vár a jövőben.

## **6. fejezet / Következtetések / Vizuális kultúra kérdőív**

A disszertáció záró fejezete némileg szokatlan formát ölt, mivel ebben nemcsak a következtetéseket vonom le, hanem mindezt egy, az *October*-ben megjelent körkérdés, az ún. Vizuális kultúra kérdőív kapcsán, annak kritikai olvasata alapján teszem meg. A kérdőívben a szerkesztők négy állítást fogalmaznak meg és küldtek szét művészettörténészeknek, építészettörténészeknek, filmtéoretikusoknak, irodalmároknak és képzőművészeknek.<sup>62</sup> A válaszadók listáját nézve azonban óhatatlanul is felmerül a kérdés, illetve a hiány, hogy a vizuális kultúra tudomány olyan jelentős képviselői, vagy egyenesen alapítói, mint Nicholas Mirzoeff, W. J. T. Mitchell, Irit Rogoff vagy Mieke Bal miért nem kapott felkérést a részvételre. Hacsak nem azért, mert az *October* szerkesztői által megfogalmazott

<sup>57</sup> John Tagg, 'A Means of Surveillance: The Photograph as Evidence in Law', p. 66, in *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, London, 1988, pp. 66-102.

<sup>58</sup> Rosalind Krauss, 'A Note on Photography and the Simulacral', *October* 31 (Winter 1984), pp. 49-68.

<sup>59</sup> Krauss, 'A Note on Photography', op. cit., p. 59.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid., p. 68.

<sup>62</sup> Visual Culture Questionnaire, *October* 77 (Summer 1996), pp. 25-70.



– egyébként meglehetősen problematikus és tendenciózus – kérdések épp az ő felfogásukat tükrözik, bár erre expliciten nem referálnak a kérdezők.

Nicholas Mirzoeff a szerkesztői kérdéseket meglehetősen érzelmi alapon megfogalmazottaknak tartja, amely hangvételt aztán a válaszok csak még jobban felerősítik.<sup>63</sup> Nyilvánvalóan sokan félnek attól a kihívástól, amelyet a vizuális kultúra tudomány megjelenése jelent „a hagyományos egyetemi hatalmi struktúrák kényelmes megszokottságára nézve”<sup>64</sup>, amivel Mirzoeff az egyik válaszadó, Tom Conley roppant kritikus válaszára is utal, amellyel maga Conley véleménye is kihívást jelent a szerkesztők álláspontjára. Mirzoeff szerint ez a félelem részben abból a „hamis ellentétből” ered, amely „a műtárgyak és a kultúra tárgyainak”<sup>65</sup> megkülönböztethetőségéből, vagy pontosabban megkülönböztethetlenségéből adódik. Mirzoeff a kultúra antropológiai megközelítése és az általa nyújtott dichotómia helyett Stuart Hall javaslatát veszi át, miszerint „a kultúra [cultural practice] egy olyan területté válik, ahol az ember a politikával foglalkozhat és kidolgozhat egy politikát”.<sup>66</sup>

Azt a tényt, hogy a Kérdőív nem volt képes annak a lehetőségével élni, hogy kritikailag kezelje a diszciplínák közötti távolságokat és hogy teljes mértékben magáévá tette a az árucikkek kultúrájának feltételezéseit, jól mutatja az a személytelen hangnem és autoritatív stílus, amelyek gyanús retorikai eszközökkel élve tulajdonítanak nézeteket meg nem nevezett, be nem azonosítható, „testetlen” alanyok csoportjának.<sup>67</sup> A szerkesztők ugyanakkor figyelmen kívül hagyják épp azokat a fejleményeket, amelyek a recepció-elmélet, vagy ahogy Tania Modleski nevezi, az etnográfiai kritika területén épp a formalista elemzéssel szembeni elégedetlenségként megfogalmazódtak.<sup>68</sup> Az etnográfiai kritika ugyanis nemcsak azt képes megállapítani, hogy egy adott kulturális „szöveg”-hez milyen jelentés rendelhető hozzá, hanem azt is, hogy milyen más „jelentés- és értékrendszer nevében utasítják vissza az emberek az adott szöveg domináns, vagy 'előnyben részesített' olvasatát”. Ez pedig akár a politikai ellenállás és harc szolgálatába is állítható.<sup>69</sup>

Ennek a disszertációnak a keretei között céлом volt az *October* elméleti álláspontjának elemzése, illetve annak a szerepnek az értékelése, amelyet a folyóirat a művészettörténet mint tudományág megújulásában az 1970-es és 80-as években játszott. A korabeli

---

<sup>63</sup> Nicholas Mirzoeff, 'What is Visual Culture?', in Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, 1999, pp. 1-32.

<sup>64</sup> Mirzoeff, 'What is Visual Culture?' (1999), op. cit., p. 23.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid., p. 24.

<sup>67</sup> Keith Moxey, 'Nostalgia for the Real: The troubled Relation of Art History to Visual Studies, in *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*, Cornell Univ. Press, 2001, pp. 103-123.

<sup>68</sup> Tania Modleski, 'Some Functions of Feminist Criticism, or The Scandal of the Mute Body', *October* 49 (Summer 1989), pp. 3-24.

<sup>69</sup> Modleski, op. cit., p. 5.

módszertanokkal összevetve, az *October* egy kifejezetten radikális megközelítést képviselt, ám ezt a radikalizmust más tudományágakkal összevetve már meglehetősen korlátozottan érzékelhetjük. A folyóirat végül a művészettörténet tudományos határain belül maradt és nem volt képes a kortárs művészeti produkció által teremtett kihívásokra érdemben reagálni, legyenek azok művészi vagy kulturálisak. Ez az ellenállás oda is vezethet, hogy a művészettörténet egy „megkövesedett”<sup>70</sup> területté válik, elszakadva a vizuális kultúra tudománytól, amely képes lesz továbbra is a kortárs relevanciával bíró kritikai eszközök alkalmazására. Épp a kortárs művészeti gyakorlat és a kritikai elmélet felől érkező impulzusok azok, amelyek segíthetnek a diszciplína tudományos programjának folyamatos újjáalakításában, függetlenül attól, hogy ezek mennyire átmenetieknek, „pontatlanoknak és elégteleneknek”<sup>71</sup> is tűnnek.

## **A KUTATÁS FOLYTATÁSÁNAK LEHETŐSÉGEI**

A disszertációt mindenképpen szeretném folytatni és lehetőség szerint könyvvé alakítani. Ehhez a következő témák feldolgozását, illetve a meglévő szövegbe új fejezetként való beépítését tervezem.

1/ A fotóra vonatkozó kritikai elmélet megalkotásának lehetőségét a szociológia irányából lehetne bővíteni, különös tekintettel Pierre Bourdieu ide vonatkozó munkásságára, illetve Martha Rosler írásaira.

2/ Az *October* 1990-ben távozott nagyhatású szerkesztőjének, Douglas Crimp-nek a fotóval kapcsolatos tevékenységének elemzése.

3/ Az *October*-nek Walter Benjamin amerikai recepciójában játszott szerepének kritikai feldolgozása (lásd. A dolgozat 16. oldala).

4/ Az *October* összevetése a *Critical Inquiry* című folyóirat tevékenységének bizonyos aspektusaival, különösen a szemiotikai megközelítések terén.

---

<sup>70</sup> Keith Moxey, 'Visual Culture Questionnaire', op. cit., p. 59.

<sup>71</sup> Martin Jay, 'Visual Culture Questionnaire', op. cit., p. 44.

## KAPCSOLÓDÓ PUBLIKÁCIÓK

*A vágy festői tárgya*, in: Szépfalvi Ágnes, Szt. István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998. (angol és magyar nyelven)

A posztkolonialista "Egyik", Ex Symposion 2000/32-33, pp. 59-64.

Dokumentum, az Ex Symposion folyóirat 2000/32-33. száma. (szerk. Horányi Attilával)

Az ideológián kívül és belül: Az interpretáció változó politikája, Műértő (melléklet), december, 2001.

Ember a Holdon: A snapshot szemiotikája, in: szerk. Szarka Klára: Profi vagy amatőr, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest, 2002, pp. 83-91.

Nagyítás, in: szerk. Szépfalvi Ágnes, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2003, pp. 38-39. (angol és magyar nyelven)

A Jó, a Rossz és a Csúf: A test és a lélek rendszertana, in: szerk. Timár Katalin és Bálványos Anna: Az ész, a test és a lélek anatómiája, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, pp. 119-126. (angol és magyar nyelven)

'You can never get rid of your history'. An interview with Ernst van Alphen, Praesens 2004/3, pp. 79-89. (angol, német és magyar nyelven)

szerk. Bálványos Anna és Timár Katalin: Az ész, a test és a lélek anatómiája: Drozdik Orshi szimpózium, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004.

Mi a vizuális kultúra? <http://www.magyarepitomuveszet.hu/vizkult.php?id=676>

Hello. Excuse me. Can you tell me where I am? On the Dynamics of Signifying Practices in the Exhibition, in: eds. Alina Serban and Mirela Duculescu: The Seductiveness of the Interval, catalogue of the Romanian Pavilion at the 53rd Venice Biennale, Romanian Cultural Institute, Stockholm 2009, pp. 119-124. (angol nyelven)

## KAPCSOLÓDÓ ELŐADÁSOK

**2001. október:** AICA konferencia: *In and Out of Ideology: Changing Politics of Interpretation*, Zágráb.

**2002. február:** nemzetközi Drozdik Orshi-szimpozium, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum: *Taxonomies of the Body and the Soul*, Budapest. *The Good, the Bad, and the Ugly: Taxonomies of the Body and the Soul*

**2002. április:** ELTE Művészettörténet Tanszék Doktori Iskola: *Az October amerikai művészetelméleti folyóirat*, Budapest.

**2004. május:** Magyar Iparművészeti Egyetem Vizuális kultúra konferencia: *Mi a vizuális kultúra?*, Budapest.

**2002. október:** ELTE Művészettörténet Tanszék Doktori Iskola: *Szemiotika a mai művészetelméletben*, Budapest.

**2004. augusztus:** CIHA Congress: *Patterns of Grids: October and Interdisciplinarity*, Montréal, Kanada.

**2004. október:** Magyar Képzőművészeti Egyetem Imitáció és kreáció: Másolat, replika, parafrázis a képzőművészetben a középkortól napjainkig konferencia: *Az eredetiség modelljei: Egy posztstrukturalista kritika*, Budapest.

**2004. november:** University of Wisconsin Criticism, History, and Power szimpózium: *Patterns of Grids 2: Mission Impossible*, Wisconsin, USA.

**2004. november:** Magyar Iparművészeti Egyetem Művészettörténet az új művészettörténet után c. konferencia: *A raszter mintázatai: az October és az interdiszciplinaritás*, Budapest.

**2005. december:** ELTE, Filozófia Tanszék: Symposium on Sociosemiotics in honor of the great sociosemiotician Ferruccio Rossi-Landi: *Semiotics and Art History: A Critical Reading of the Cultural and Communicative Power of Images*, Budapest.

**2006. április:** AAH Annual Congress: *Models of Originality: A Poststructuralist Critique*, Leeds, Nagy-Britannia.

**2009. április:** Múcsarnok: A Velencei Biennále és a biennálék c. szimpózium: *The Semiotic Solidarity of the Interpretive Community*, Budapest.

**2010. február:** Zacheta National Gallery: *“Never a Virgin, But Always a Whore”:* *Deconstruction and Reconstruction in the Work of Allan Sekula*, Varsó.

lasi