

N I C F C N N

I/01

a designkultúra folyóirata
_megközelítések

U

J

L

IV

I

U

L

VI

—

C

U

U

L

NI

U

C

I

NI

Impresszum

**DISEGNO - a designkultúra folyóirata /
DISEGNO – review of design culture
1. évfolyam 1. szám**

*Szaklektorált szabad hozzáféréssű tudományos folyóirat / Double blind peer reviewed open access
scholarly journal. Kereskedelmi forgalomba nem hozható. / Not for commercial use.*

A szerkesztőbizottság tagjai / Editorial Board

Victor Margolin, Professor Emeritus, University of Illinois

Jessica Hemmings, Head of Visual Culture, National College of Art and Design, Dublin

Szerkesztők / Editors: Fiáth Heni, Gyenge Zsolt, Szentpéteri Márton

Arculatterv, tördelés / Graphic Design: Skrapits Borka

Projektmenedzser / Project manager: Fazekas Ildikó

Célkitűzések / Aims and Scope

A Disegno alapítószerkesztőinek célja, hogy egy a kreatív szakmai és tudományos világban meghatározó szerepet betöltő, szemszterenként megjelenő, lektorált (ti. double blind peer review) szabad folyóiratot (ti. free journal) hozzon létre a designkultúra nemzetközi rangú képviseletére és kritikai természetű analízisére. A designkultúra fogalmát tágran értjük: célunk a tervezett környezet, s a vele kapcsolatos praxisok és diskurzusok világának együttes vizsgálata. Ez a szemlélet túllép a művészet, a vizuális kultúra és a design világának megkülönböztetésén, s a kreativitáshoz kötődő témák összessége iránt fogékony. Poszt-diszciplináris szellemi vállalkozásunk a designkultúra minden potenciális szereplőjétől – gyakorló alkotóktól, teoretikusoktól, kritikusoktól, menedzserektől és oktatóktól – vár kritikai természetű tanulmányokat, esszéket és recenziókat. Amellett, hogy ily módon vitafórumot biztosítunk a designkultúrával törődő szerzők számára, különleges célunk, hogy a designkultúráról folyó beszéd létjogosultságát erősítsük a hazai tudományosságban, s így a témával kapcsolatos téves előítéletek és igen gyakran félrevezető beidegződések kritikáját nyújtsuk olvasóink számára. A Disegno nyomtatott és online formában - a közpénzből létrehozott kulturális termék elvének megfelelően - ingyenesen elérhető.

Anyanyelvi lektor / Hungarian reader: Bárdkai Júlia

Kapcsolat / Contact

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.

Szerkesztőség: diseigno@mome.hu

*A Disegno teljes tartalma elérhető ingyenesen a következő honlapon / the full content
of Disegno can be accessed online: **diseigno.mome.hu***

Felélős kiadó / Published by: Kopek Gábor

Kiadó / Publisher: MOME Alapítvány, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.

Nyomda: DEMAX MŰVEK Nyomdaipari Kft.

ISSN: 2064-7778

copyright©text and design 2014 MOME Alapítvány



MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM
MOHOLY-NAGY UNIVERSITY OF ART AND DESIGN BUDAPEST



KÖZIGAZGATÁSI ÉS IGAZSÁGÜGYI
MINISZTERIUM

Tartalom

beköszöntő

006 *Disegno – Ad lectorem*

megközelítések

014 *Guy Julier: A vizuális kultúrától a designkultúráig*

030 *Ben Highmore: Komódista kiáltvány: a mesterséges világ designkultúrája*

046 *Victor Margolin: A designtanulmányok összetett feladata*

062 *Hornyik Sándor: A képek és a dolgok – A vizuális kultúra archeológiája a fotográfia mentén*

078 *Veres Bálint: Újragondolhatjuk-e a művészeteket az építészet révén?*

interjú

096 *Elhalasztott világvége – egy interjú a fiókból
Szentpéteri Márton beszélgetett John Thackarával*

recenziók

102 *Norvég alapok – Recenzió a Design History c. kötetéről
(Horváth Olivér)*

110 *Animáció–emancipáció – Recenzió az Animating Film Theory c.
kötetről (Gyenge Zsolt)*

szerzőink

114 *A Disegno szerzőiről és szerkesztőiről*

116 **szerzői felhívás**

A KÉPEK ÉS A DOLGOK

A VIZUÁLIS KULTÚRA ARCHEOLÓGIÁJA

A FOTOGRÁFIA MENTÉN

Hornyik Sándor

ABSZTRAKT

A vizuális kultúra tudománya a nyolcvanas években alakult ki és a kilencvenes években vált elismert diszciplínává, a kétezres években azonban már egyre többen kritizálták a tudományterület legitimitását, amely arra készítette képviselőit, hogy tisztázzák pozícióikat. Ezzel párhuzamosan a vizuális kultúra tudományán belül is megváltoztak a hangsúlyok: az esztétikai és a képelméleti szempontok háttérbe szorultak, a politikai és a társadalomelméleti nézőpontok viszont előtérbe kerültek. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a képek után előtérbe kerültek a „dolgok”.

Tanulmányomban a vizuális kultúra tudományának komplex genealógiai vizsgálatára teszek kísérletet, melynek során elsősorban két fogalom, a spektákulum és a tekintet szerepét és jelentőségét vizsgálom meg a tudományterület legfontosabb szerzőinek munkásságában. Ennek során nemcsak a két fogalom jelentését és jelentésének módosulását tárom fel, hanem konkrét képzőművészeti és fotográfiai példákon (Jeff Walltól és Cindy Sherman-től Szabó Dezsőig és Fabricius Anna-ig) keresztül azt is bemutatom, hogy miként használható e két fogalom a műalkotások értelmezése során. Amíg a tekintet elemzése során elsősorban Jacques Lacanra és Kaja Silvermanra támaszkodom, addig a spektákulum esetében Guy Debord és Hal Foster munkásságából indulok ki, miközben arra is rá szeretnék mutatni, hogy miként fonódott és olvadt össze – egyfajta dialektikus képpé – e két fogalom alkalmazása.

Kulcsszavak:

vizuális kultúra, spektákulum, tekintet, nézőség, képelmélet

A „vizuális kultúra” kifejezés jelen esetben a vizuális kultúra tudományát jelenti, amely a 20. század utolsó évtizedében öltött intézményes testet, és egyesek szerint manapság már a végét járja, de legalábbis súlyos problémákkal küzd. Mások szerint csupán csak annyi történt, hogy a vizuális kultúra nem annyira képtudományként, mint inkább kultúratudományként találta meg helyét a Tudomány diszciplináris rendjében. Erre utal az is, hogy a kezdeti képtudományi fókusznál mára már markánsabbnak tűnik a társadalomtudományi fókusz, amely a képek termelőit és fogyasztóit a képeknél erősebben élesíti ki. Ennek köszönhető az is, hogy a vizuális kultúra égisze alatt születő elemzésekben egyre inkább előtérbe kerülnek azok a dolgok, amelyeket a képek megmutatnak (avagy éppenséggel nem mutatnak meg), és azok a személyek és intézmények, amelyek ezt megvalósítják, illetve lehetővé teszik. Ekként a vizuális kultúra története sem lehet más, mint a látás és a láttatás története, amely lényegében aszerint strukturálódik, hogy egy adott korban, avagy epiztemében mi a látható és az artikulálható.¹

Állítólag Michel Foucault adós maradt a képek archeológiájával, miközben a látás archeológiáját a különféle intézmények és diszpozitívok mentén azért mégiscsak megírta. Egyrészt a klinikai orvoslás és a bontlóság, másrészt a felügyelet és a büntetés történetével.² Mindkettő kulcsszerepet játszott a vizuális kultúra legújabb kori kutatásának történetében is, bár a képek elemzői kezdetben csupán a fogalmakat (felügyelet, panoptikum, tekintet) adaptálták, később viszont maga az archeológiai szemlélet is átírta a művészet lehetséges történetét. Foucault ugyanis nemcsak a különféle reprezentációk strukturális hasonlóságait kutatta, hanem egyúttal háttérbe szorította a régi karteziánus dualizmust is a szubjektummal és az objektummal, illetve a szerzővel és az alkotással, avagy a művésszel és a műtárggyal, és helyette a mindezeket létrehozó és meghatározó Nyelvet állította vizsgálódásai centrumába. Ennek ellenére a szubjektum és az objektum dichotómiája továbbra is erősen tartja magát a humán tudományokon belül, erre utal az is, hogy a vizuális kultúra két legfontosabb fogalma, a spektakulum (spectacle) és a tekintet (gaze, regard) is ezt viszi tovább, legalábbis látszólag. Miközben a cél éppen az lenne, hogy az egyiket ne a kép, a másikat pedig ne a néző szinonimájaként használjuk, hanem mindkettőt a maga komplexitásában, egyfajta dialektikus képként alkalmazzuk.³

¹ Gilles Deleuze, Foucault (Paris: Minuit, 1986).

² Michel Foucault, Elmebetegség és pszichológia - A klinikai orvoslás születése (1963) (Budapest: Corvina 2000); és Uő, Felügyelet és büntetés (1975) (Budapest: Gondolat, 1990).

³ A „dialektikus kép” kifejezés természetesen a vizuális kultúra elméletíróira is nagy hatást gyakorló Walter Benjaminszól ered, aki a befejezetlenül maradt *Passagenwerk*-ben igyekezett azt körüljárni, egyrészt a történelemfilozófia, másrészt az esztétika, egyrészt az idő, másrészt a tér, egyrészt a jelen és a múlt, másrészt a kép és a valóság „dialektikája” szempontjából. Vö. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT Press, 1989).

A KÉPEK...

⁴ W. J. T. Mitchell, „Mi a kép?” (1984) In *Kép, fenomén, valóság*, szerkesztette Bacsó Béla (Budapest: Kijárat, 1997), 338-370.

⁵ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986); és *Uő, Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

⁶ Norman Bryson és Michael Ann Holly és Keith Moxey, szerk., *Visual Culture: Images and Interpretations* (Hanover: Wesleyan University Press, 1994).

⁷ Hal Foster, *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988).

⁸ *Visual Culture Questionnaire*, October 77 (1996): 25-70.

Nyilván nem lehet teljesen véletlen, hogy a humán tudományokon belül a nyolcvanas évek közepén merült fel újra markánsan az a kérdés, hogy mik is azok a képek.⁴ A kérdező egy chicagói irodalomtudós volt, aki később a művészettörténet egyik megújítójaként vált ismertté. A háttérben pedig nem meglepő módon a „posztmodern” kultúraipar dübörgött az egyre áthatóbb brandekkel és a technológiai konvergencia, avagy a virtuális valóság ígéretével. W. J. T. Mitchell ikonológiája az ideológiakritika és az eszmetörténétté tágított „komparatiztika” felől kívánta újraértelmezni a képek történetét, saját ironikus „képelmélete” pedig éppen az univerzális képelméletek lehetetlensége mellett érvelt azáltal, hogy a vizuális és a verbális reprezentációk sokrétű összefonódására mutatott rá, vagyis arra, hogy nem léteznek autonóm „képek” és „szövegek”, mert azok mindig összefüggő „képszövegeket” (imagetext) alkotnak.⁵ Amíg Mitchell a nyolcvanas években elsősorban irodalmi és filozófiai szövegek felől „olvasta újra” a képeket, addig a szigorúan vett képtudományon, avagy a művészettörténeten belül is történt néhány fontos és mérőöldkönek számító kísérlet a diszciplína megújítására.

Az egyik ilyen Norman Bryson, Keith Moxey és Michael Ann Holly „vizuális kultúrája”⁶ volt, avagy a képek társadalomtörténete, amely egy konferencia tanulságai alapján hirdette ki, hogy a művészet történetét fel kell váltania a képek, illetve a vizuális kultúra történetének, amely magába foglalná nemcsak a grand art, hanem a populáris kultúra fejleményeit is, miközben a képeket nem szakítaná el azok társadalmi-politikai kontextusától sem. A másik fontos kezdeményezés, illetve platform Hal Foster „vizualitása”⁷, a látás és a racionalizmus modern programjának újraértékelésével, Norman Bryson, Martin Jay, Jonathan Crary és Jacqueline Rose szövegeivel, akik részben Foucault (Crary, Jay), részben pedig Lacan (Bryson, Rose) művei alapján konceptualizálták újra a látás különféle kulturális és politikai rezsimeit. Eltérő nézőpontjaikban pedig éppen az volt a közös, hogy konkrét fizikai, biológiai és politikai struktúrák leképezéseként vizsgálták a vizualitást.

Talán ez a fajta politikai tudatosság vezetett az October folyóirat Hal Foster és Rosalind Krauss által szerkesztett provokatív vizuális kultúra „kérdőívéhez”⁸ is, amely meglepő és szatirikus módon azzal vádolta meg a még csak formálódó diszciplínát, azaz a vizuális kultúrát, de különösen Mitchellt, hogy túlságosan elszakad a képek valós referenciáitól, a képek mögötti dolgoktól. Vagyis Foster és Krauss szerint Mitchell és az általa művelt képelmélet megfosztja a képeket azok biológiai és társadalmi „testétől”, és testetlen képekről (disembodied images) értekezik, ami csak ahhoz járul hozzá, hogy még tökéletesebb kapitalista fogyasztók jöhessenek létre. Néhány évvel és jó pár visual culture readerrel később az amszterdami Mieke Bal is a képiség és a vizualitás kitüntetését kérte számon „deterritorialis” és „objektív” vizuáliskultúra-kritikájában, amikor a vizuális kultúra tudományában a művészettörténet legrosszabb szegregációs politikáját vélte felfedezni, amely nem a materiális kultú-

ra egészét elemzi, csupáncsak annak képi lenyomatait.⁹ Bal azonban már nem annyira Mitchellt pécézte ki magának, mint inkább a vizuális kultúra kutatásának másik guruját, a New York-i Mirzoeffet és az ő „képes” kultúrtörténetét.¹⁰ Mirzoeff ugyanis első vizuális kultúráról szóló könyvében a posztkolonialista kritika erőteljes érvényesítése mellett azért még a kép, sőt kifejezetten a fotográfia szempontjából írta meg a vizuális kultúrák történetét. Vagyis – részben Foucault nyomán – a művészet és az esztétika klasszikus koráról (ancien regime, 1650-1839) beszélt, amelyet aztán a fotográfia korszaka (1839-1982) és az azt követő digitális világ váltott fel, amikor is az élet már a képernyőn (on screen) zajlik. Ez a kijelentés – bármily metaforikus volt is – pedig erőteljes kritikára készítette a szövegeket és a társadalmi valóságot előszeretettel konfrontáló homeland kultúratudóst.

ÉS A DOLGOK...

A 21. század elején vált nyilvánvalóvá, hogy a vizuális kultúra kutatása, avagy a vizualitás tudománya már egyáltalán nem a képekre fókuszál, hanem sokkal inkább az ideológiára, illetve az ideológiakritikára. Kiváló példa erre Nicholas Mirzoeff munkássága, aki 1999-es könyvében még a képek mentén vázolta fel a kultúra történetét, de 2011-es könyve (*The Right to Look*) már egy teljesen más perspektívát kínál: a szerző a vizualitás alternatív történelmét írja meg a látáshoz való jog szempontjából.¹¹ Ennek során már teljesen uralkodóvá válik a posztkolonialista perspektíva, és a kép is kikerül a fókuszából, pontosabban átadja helyét a megfigyelésnek és az ellenőrzésnek (avagy a hatalomgyakorlás technológiáinak). Mirzoeff ebben a szellemben a vizualitás konceptuális rendszere és társadalmi kontextusa alapján a következő történeti modellekről, avagy komplexumokról beszélt: Ültetvény (1660-1865), Birodalom (1857-1947) és a Katonai-Indusztriális komplexum, amely 1945 óta jellemzi kultúránk vizualitását, legalábbis gazdasági, illetve politikai szempontokból.

Mirzoeffhez hasonlóan legújabb, 2011-es könyvében Mitchell is egyértelműen a politika, a háború és a terrorizmus metsző kritikáját adja, és már nem képelméletekről, hanem képháborúkról (image war) értekezik.¹² *Cloning Terror* című kötete leginkább az Abu-Ghraib-i fogolykínzások elemzésére fókuszál, miközben Jacques Derrida autoimmunitási krízis fogalma felől közelít a terrorizmus politikai és eszmetörténeti feldolgozásához. Mitchell azonban nemcsak a terrorizmus elleni háborún, hanem a bioetika és a klónozás kérdésein keresztül is élesen kritizálja a republikánus Bush-adminisztrációt és a köréje rendeződő konzervatív, politikai és tudományos álláspontokat. A dolgok azonban másként is bejönnek a képbe a képháborúk kapcsán, mégpedig magán a képen, annak dologi-ságán, materialitásán keresztül, ami szintén nem idegen Mitchelltől, aki korábban Clement Greenberg és Marshall McLuhan médiumelméletével is foglalkozott.

⁹ Mieke Bal, „Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya”, *Enigma 41* (2004): 86-116.

¹⁰ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (New York: Routledge, 1999).

¹¹ Uő, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (Durham: Duke University Press, 2011).

¹² W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).

¹³ Rosalind Krauss, „Welcome to the Cultural Revolution”, *October* 77 (1996): 83-96.

¹⁴ Uő, *Voyage to the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London: Thames and Hudson, 1999).

¹⁵ Uő, „The „Rock”: William Kentridge’s Drawings for Projection”, *October* 92 (2000) 3-35.

¹⁶ Jacques Ranciere, *A felszabadult néző. (2008)* (Budapest: Műcsarnok, 2011).

Ezt a fajta „mediális” szemléletmódot azonban mégsem ő képviseli a legmarkánsabban a művészettörténetben, hanem inkább régi ellenlábas: Rosalind Krauss¹³, aki Clement Greenberg médiumfogalmát update-elve a kilencvenes évektől kezdve már nem specifikus médiumokról ír, hanem technikai háttérrel (technical support) és differenciált specifikus-ságról (differential specificity) beszél.¹⁴ Így tulajdonképpen Greenberg ön-reflexivitási-tézisét modernizálja, amikor azt állítja, hogy a posztmediális állapot (másként: technológiai konvergencia) idején a képzőművészeti innovációt csak az biztosíthatja, ha ehhez a bizonyos posztmediális világhoz képest definiáljuk a művészetet a művészek által használt speciális technológiák és médiumok alapján. Egyik kedvenc példája erre a gyakorlatra Marcel Broodthaers (hetvenes évekbeli) filmes munkássága, és azon belül is a *Voyage to the North Sea* című fekete-fehér, állóképekből összevágott film, amely egy régi festményen és egy régi fotón keresztül a képek és a médiumok, valamint a fogalmak (a szép és a fenséges) történetiségéről elmélkedik vizuális eszközökkel. Broodthaers ráadásul újszerű módon nem is annyira ezekre a fogalmakra fókuszál, mint inkább a festmény és a fotó anyagságát veszi egészen közelről szemügyre, amikor is a fenséges óceán mélységei vagy a hajósok hőies helytállása helyett a vászon és a papír struktúrája tárul fel az északi-tengeri utazás során. Krauss másik kedves példája az igazi avantgárdra, avagy az innovációra William Kentridge munkássága, aki nemcsak posztkolonialista szempontból értelmezi a dél-afrikai valóságot, és nem is pusztán egy médiumot (rajz) analizál igen innovatívan, hanem szerinte fel is fedez egy új médiumot (képzőművészeti animáció).¹⁵

Valami hasonló dologban utazik az újabban Mitchell és Mirzoeff által is felfedezett Jacques Ranciere, aki látszólag Krausstól eltérő esztétikai tájakon barangol, amikor a művészet medialitásában keresi a kritikai művészet meghatározásának lehetőségét.¹⁶ Ranciere-nél az esztétikai háttér, a politikai szituáció és a tudományos tudás helyzete is nyilvánvalóan más, mivel ő marxista esztétiként kifejezetten Foucault és Deleuz alapján olvassa újra a modern művészet történetét. Így szerinte a „jó” művészet feladata nem más, mint az „érzékeny” (sensible) újrafelosztása, vagyis az, hogy áthágja és átírja az autonóm művészet, az autonóm tudomány és a szintén autonóm politika modern határait. Ezt pedig úgy teheti meg, ha a műfajokat és a médiumokat szokatlan, alternatív módon alkalmazza, mint ahogy Godard megírta a filmtörténetet videóval. Ranciere legfontosabb „képzőművészeti” példája és az *Emancipated Spectator* „arca” (borítóképe), Alfredo Jaar *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) című munkája, amely csupán két szemet ábrázol egy dián. Csak a diafelvételek hátulján olvasható az a szöveg, amely igen röviden elbeszéli, hogy a fiatal tuszi nő, Gutete Emerita a ruandai etnikai tisztogatások idején mi mindennek volt szemtanúja (többek között családtagjai meggyilkolásának is). Ranciere olvasatában Jaar így képes túllépni a tűrhetetlen (intolerable) kép és az ábrázolhatatlan ábrázolásának dialektikus ellentmondásain, mégpedig úgy, hogy olyan tűnődő (pensive) képet hoz létre, amely nem

a háború spektakulárumán élőködi, hanem kritikusan értelmezi annak vizualitását és politikumát.

A tűnődő kép másik képzőművészeti példája szintén egy elgondolkodtató fotográfia, Rineke Dijkstra *Beach Portrait* sorozatának egyik darabja. A nagyformátumú (190 x 156 cm), táblaképként installált, esztétizáló alkotás, a *Kolobrzeg* (teljes címében szerepel a keletkezés helye és ideje is: *Poland, July 26, 1992*) viszont még az amúgy „politikus” Ranciere-t is Botticellire emlékezteti. És persze a helyszín kapcsán a táj és a fenséges esztétikai hagyománya sem helyezhető zárójelbe, miközben a kép „hőse” egy teljesen esetleges és partikuláris figura, egy lengyel serdülő lány, aki ott lakik valahol a lefényképezett tengerpart közelében. Dijkstra művének hatása, illetve esztétikai és politikai ambivalenciája azonban kétségtől abból ered, ahogy összekombinálja a klasszikus „tájképet” és „portrét”, miközben a kép egyúttal a helyszín topografikus portréja is, a lány pedig a fenséges tájkép staffázsfigurája. A hatás így pontosan a konkrét, tér- és időbeli valóság megidézésével válik átütővé, hiszen a cím és a szituáció maga arra utal, hogy Dijkstra nemcsak esztétikailag komponál, hanem antropológiai és földrajzi értelemben dokumentál is, illetve pontosan e két eltérő intenciójú folyamatot konfrontálja egymással. És ráadásul igen dialektikusan, sőt látványosan teszi ezt...

A SPEKTÁKULUM ILLÚZIÓJA

A dolgok akkor kezdenek izgalmassá válni, ha elfogadjuk, hogy Ranciere és Krauss kritikái, illetve avantgárd művészetének eszmetörténeti bázisa, illetve viszonyítási pontja egyaránt a vizuális kultúra egyik központi fogalma: a spektakulum. Ranciere-nél ez persze teljesen egyértelmű, hiszen személyében tisztelhetjük a spektakulum debord-i örökségének egyik legrafináltabb ápolóját. Krauss esetében viszont a hatás csak áttételes, ami leginkább az általa elvetett és ápolt hagyományokon keresztül ragadható meg. Krauss „mestere”, Greenberg ugyanis egykor a mozival és a televízióval, illetve azok felszínes narrativitásával és látványos teatralitásával szemben óhajtotta meghatározni az avantgárd célját és a képzőművészet (nota bene a festészet) autonómiáját.¹⁷ És vélhetően a mozi és a televízió volt az, ami a leginkább inspirálta Guy Debord-t is a spektakulum marxista fogalmának kidolgozása során. Még akkor is, ha Debord mindig hangsúlyozta, hogy a spektakulum nem pusztán egy látványos és teatrális kép, és nem is efféle képek összessége, hanem valójában az a társadalmi valóság (avagy az emberek közötti társadalmi viszonyok összessége), amelyet csupán képként vagyunk képesek felfogni.¹⁸

A spektakulum tehát Debord szerint nem kép, de valahol mégiscsak az. A spektakulum társadalmi viszonylataink összessége, de közben mégsem az, hanem annak pusztán az illúziója. Gyilkos, illetve öngyilkos ez a dialektika, amely azonban igen precízen épít az eldologiasodás marxi és lukácsi elméleteire, illetve a marxista ideológia- és valláskritikára, amely szerint Istent a Tőke váltotta fel. A minden kapcsolatunkat és hi-

¹⁷ Clement Greenberg, *Modernist Painting*. (1960) *Megtekintve 2014. május 30-án.* <http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>

¹⁸ Guy Debord, *A spektakulum társadalma*. (1967) (Budapest: Balassi, 2006).

¹⁹ Uo. 19.

²⁰ Jonathan Crary, „Spectacle, Attention, Counter-Memory”, *October* 50 (1989): 96-107.

²¹ Guy Debord, *Kommentárok a spektakulum társadalmához.* (1988) (Budapest: Trafó, 2008), 7.

²² Rosalind Krauss, „...And Then Turn Away.” *An Essay on James Coleman*, *October* 81 (1997): 29.

²³ Fredric Jameson, *A posztmodern, avagy késő kapitalizmus kulturális logikája.* (1990) Budapest: Noran, 2010.

edelmünket, illetve elképzelésünket meghatározó, de legalábbis befolyásoló „spektákulum ugyanis nem más, mint a töke a koncentráció olyan fókán, amikor az már képpé válik”.¹⁹ A marxista ideológiakritika és a marxi allúziók már rögtön a könyv felütésében is meghatározóak, hiszen Debord két Marx-parafrázissal indít. „Azokban a társadalmakban, amelyekben a modern termelési mód uralkodik, az élet nem más, mint óriási spektakulumgyűjtemény.” „Minden, amit az ember valaha is közvetlenül megélt, reprezentációvá foszlott.” Debord marxista, árufetisiszta spektakulumát a foucault-i frazeológiát alkalmazó Jonathan Crary próbálta meg a legalaposabban – archeológiai módszerekkel – elemezni.²⁰ Crary Debord 1988-as megjegyzéséből indult ki, mely szerint 1967-ben még csupán negyvenéves volt a spektakulum.²¹ Ebből Crary arra következtetett, hogy 1927-ben kell keresni a spektakulum eredetét. Vagy az akkor születő hangosfilmben, vagy a szintén ekkoriban formát öltő televízióban, vagy pedig a mindkettőt aktívan felfedező politikai propaganda náci verziójában. Sőt Crary még Walter Benjamin *Passagenwerk* projektjével is összekapcsolja a spektakulum fogalmát, bár ezt Debord szinte bizonyosan nem ismerte, legfőlőbb a marxi és lukácsi kiindulópontok lehetnek közősek, illetve a kép fogalmának és jelentőségének – a dadaisták és a szürrealisták által erősen érintett – installálása, avagy hiperbolikus felnagyítása.

Konkrét képzőművészeti példát azonban Crary és Debord sem hoz fel a spektakulumra. Rosalind Krauss viszont megemlíti egy érdekes és tanulságos példát a spektakulum áttételes kritikája során, amiben értelmezésem szerint közvetetten ráismerhetünk a spektakulum egyik legfontosabb képzőművészeti megjelenési formájára is: a fotografikus táblaképre, azaz a tableau-ra. A példa nem más, mint Jeff Wall és a *Dead Troops Talk (A vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*.²² Krauss amúgy a spektakulum helyett a „pastiche” kifejezést használja, de éppenséggel a tökéletes illúzió esztétikai ürességét és bénító (passzivitásra kárhoztató) hatását kritizálja Wall fotográfiája kapcsán. A pastiche kifejezést egyébként Krauss vélhetően attól a Fredric Jamesontól kölcsönzi, aki sokat tett azért a nyolcvanas években, hogy Debord spektakulumába benn maradjon a köztudatban, illetve részévé váljon a késő kapitalizmus kulturális logikájának, amely az igen vonzó, de valójában felszínes képeken keresztül varázsolja el a fogyasztókat.²³ Krauss ezzel összhangban éppen azért kárhoztatja Wallt, mert a háborús látványosság és a művészettörténeti allúzió (Goya festészete) felülírja a mű mediális innovativitását (transparency in lightbox).

Valami hasonló állhatott már Debord szándékában is, amikor a hollywoodi filmet és a passzív televíziózást kritizálta különféle pamfletjeiben és filmjeiben. A Debord által javasolt és megideologizált aktív szituációk (dérive) és képtérítések (detournement) megkonstruálásán keresztül azonban nemcsak a spektakulum kritikája előtt nyílik meg az út, hanem a spektakulum dialektikája is láthatóvá válik. Egyrészt azért, mert az aktivizmus és a szituacionista praxis maga is könnyen látszólagossá, illetve illuzórikussá válhat, ha úgy tekintünk rá, mint ami csak a spektakulum

kész, rendelkezésre álló elemeit rendezgeti újra. Másrészt pedig azért is helye van itt a dialektikus képnek, mert a spektakulum látványorientált (spektakuláris) újrendezése során is létrejöhet egyfajta aktív, kritikai értelmezés és mentalitás. Norman Bryson például éppen azért tartja innovatívnak Wall munkásságát, mert a fotográfia eszközeivel képes újraalkotni és átértelmezni a modernizmus festői tradícióit.²⁴ És még az egy-szerre Manet- és spektakulum-szakértőnek számító T. J. Clark is elismeri azt, hogy Wall képes arra, hogy update-elje a kapitalista spektakulum ábrázolásának manet-i dilemmáit (a festmény a látvány és a látványosságok látványos képe), vagyis azokat a dialektikus képeket a Miksa császár kivégzésétől (1868) a *Folies-Bergere* bárjág (1882), amelyek már Walter Benjaminget is lenyűgözték modernitásukkal.²⁵

A teátrálisnak mondott Wall amúgy tudvalevőleg igen aprólékosan rakja össze és konstruálja meg műveit, mintegy újraépíti a spektakulumot, még akkor is, ha az nem egy utcai jelenet (*A Sudden Gust of Wind*, 1993), hanem a háború spektakuluma. Éppúgy igaz ez az egyik első tableau-ra, a híres Manet-parafrázisra (*Picture for Women*, 1979), mint a későbbi életképekre. Wall ugyanis minden esetben élő szereplőkkel dolgozik és számtalan különböző beállítással, illetve helyszínnel, melyeket aztán digitálisan renderel (pixelenként összefésül).²⁶ A híres *Flooded Grave* (1998–2000) esetében például ez a processzus több mint két évet vett igénybe, Wall több temetőben is készített felvételeket és megépítette az ominózus, vízzel elöntött sírgödört is a stúdiójában, amelyben aztán elhelyezte a különféle vízi élőlényekkel benépesített tengeri „táj-képet”. A fotó tehát ezúttal is lényegesen több, mint a gótikus, temetői hangulat szimpla felidézése, vagy mint mondjuk Ruisdael híres festményének (*Jewish Cemetery*, 1654) áthelyezése egy igen tetszetős és divatos médium (lightbox) vizuális keretei közé. A műben ugyanis nem is annyira a testetlen termék (a kép) az izgalmas, hanem maga a munka, ami mögötte van.

Wallhoz hasonlóan szép és tanulságos példa a spektakulum dialektikájára Szabó Dezső munkássága, aki ugyan Walltól eltérően analóg filmmel dolgozik, vagyis nem renderel digitálisan semmit, viszont szándékosan látványos képeket hoz létre, meglehetősen alternatív módon. Mégpedig úgy, hogy szituációkat konstruál, bár csak a modellek szintjén.

A *Terepgyakorlat* (1998) egyik felvétele például egy akváriumba helyezett játék tengeralattjáróról készült. A nagyméretű (170 x 260 cm), táblaképként installált és festőien túlnagyított fotográfián azonban látszólag, illetve első pillantásra mégiscsak egy monumentális hadihajó merül el a még hatalmasabb óceán rengetegében. Az illúzió szinte tökéletes, már csak azért is, mert a homály nem mesterségesnek, de még csak nem is digitálisnak tűnik, hanem „eredetinek”, analógnak, természetesnek. Szabó később magát ezt a „modellezési” folyamatot, avagy a látszólagos spektakulum materiáját (jelen esetben az akváriumot és a belehelyezett néhány centis makettet) is megörökítette, amivel egyúttal egy újabb látványosságot, vagy ha tetszik: újabb spektakulumot készített belőle. Miközben a különféle sorozatok célja éppen az volt, hogy a különböző

²⁴ Norman Bryson, „Too Near, Too Far”, *Parkett* 49 (1997): 85–89.

²⁵ T. J. Clark, „Three Excerpts from a Discussion with Claude Gintz, Serge Guilbaut, and Anne Wagner”, *Parkett* 22 (1989): 82–85. Clark amúgy a nyolcvanas évek elején írta át a 19. század végi francia festészet történetét a spektakulum fogalma alapján: *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton: Princeton University, 1984).

²⁶ Lásd ehhez: Julian Stallabrass, „Museum Photography and Museum Prose”, *New Left Review* 65 (2010). Megtekintve 2014. május 30-án. <http://newleftreview.org/II/65/julian-stallabrass-museum-photography-and-museum-prose>

²⁷ Suzanne Lacey, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995); Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004); Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (New York: Verso, 2012).

fenséges tájak (*Expedíció*, 2001) és tragédiák (*Black Boks*, 1999) vizuális konstruáltságára és mediatisáltságára (vagyis a debord-i értelemben vett spektákulumra) mutassanak rá a National Geographic vagy a CNN vizuális kultúrájának házilag, barkácsolt és nem utolsósorban személyes előállításával. Ez a modellezés – legyen bármennyire is aktív és kritikus – azonban továbbra is a stúdió autonóm magányában zajlik, és a képkritika eredménye továbbra is „csak” egy kép, egy árucikk, amely a kapitalizmus logikája szerint járja be a maga útját.

Amíg a kapitalizmus spektákuluma a saját útját járta, addig a szituációk konstruálásának legújabb módozatai a huszadik század utolsó évtizedében önálló „irányzattá”, sőt irányzatokká váltak. Suzanne Lacey a kilencvenes években már egy új típusú public art szükségességéről beszélt, Grant Kester a kétezres években az ezoterikus avantgárd és a neoavantgárd kritikájaként megalkotta a dialóguson alapuló művészet fogalmát, Claire Bishop pedig kidolgozta a részvételen alapuló művészet kánonját.²⁷ Ezekben az irányzatokban, illetve krédókban leginkább a kép, pontosabban a spektákulum megtagadása lehet a közös, hiszen a különböző projektek célja sosem egy látványos kép vagy egy műtárgy előállítása, hanem inkább valamilyen diskurzus kezdeményezése valamilyen társadalmi vagy politikai probléma megoldására, ami egyúttal a művész klasszikus és modern szerepeinek feladásával is párosul. Ez viszont azal a problémával jár, hogy túlságosan is képlékennyé válik a képzőművészet és az aktivizmus közötti határ, ami egy újabb dialektikát is működésbe lendít.

A dialóguson és a részvételen alapuló művészet képi dilemmáját remekül képviseli Erhardt Miklós és Dominic Hislop (Big Hope néven) *Saját szemmel* (1998-1999) projektje, akik budapesti hajléktalanokat kértek fel arra, hogy dokumentálják és fotózzák le az életüket. A Big Hope aztán kiállítást rendezett a műveikből, ahol a fotósok, ha akarták, akkor a nevüket is kiírhatták, és szövegekkel is kommentálhatták életüket. A Big Hope ekként duplán átadta a teret a valóságnak, hiszen nemcsak a műtárgyakat helyettesítették be „közönséges”, amatőr fotókkal, hanem a művészeket is lecserélték közönséges, sőt kifejezetten hátrányos helyzetű alkotókra, akik a nagyváros, a kapitalizmus és a spektákulum másik arcát, árnyoldalát akarták bemutatni. Az viszont már egy másik kérdés, hogy esztétikai szempontból még ezek a képek is bőven beférnek a késő kapitalizmus kulturális logikájába, amely már a 19. század végi Armeleutemalereitől a huszadik század végi abject artig réges-régen keblére ölelte a szegénység és a szenvedés képeit is.

A spektákulum kritikájának hasonlóan manifeszt módját választja Szász Lilla is, aki kifejezetten az abjekció diskurzusa felé mozdult el, amikor szegény, budapesti prostituáltak életéről készített felvételeket – valahol Nan Goldin (*Ballad of Sexual Dependency*, 1986) örököseként, aki viszont saját magát is megörökítette áldozatként és „prostituáltként”. Szász sorozata a *Zsolti mama mennybe megy* (2008-2010) címet viseli, és az alkotó négy éven keresztül „dokumentálta” a modellek életét, egészen a fiatalokú férfi prostituált, Zsolti mama haláláig. A kommen-

tárból és a beállítások egy részéből azonban az is látható, hogy a fotós lassan és tudatosan szinte maga is családtaggá vált, miközben továbbra is fotografált. Az esztétika helyett persze Szász tudatosan inkább a szociográfia és a dokumentarizmus szempontjait érvényesítette, sőt egy idő után már kikérte a modellek véleményét is az egyes beállítások és felvételek kapcsán, a végtermék azonban továbbra is a fotográfia maradt, a kép, illetve a spektakulum, amelyet csak egy hiteles történet és egy különleges világ tölt meg élettel és kritikával.

²⁸ Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. (1964) (New York: Norton, 1977).

²⁹ Lacan, *Four Fundamental Concepts...*, 95.

A TEKINTET VALÓSÁGA

Ahogy ez már lassan láthatóvá válik, a spektakulumot többszörösen is kísérti tehát valami, ami nem más, mint a szubjektum helye (a társadalmi valóságban), illetve – ettől egyáltalán nem függetlenül – a szubjektum autonómiájának fogalma. A szubjektum modern elméletei közül talán Freud, illetve Lacan fogalmai gyakorolták a legnagyobb hatást a vizuális kultúra tudományára. Egyrészt a posztkolonialista (Frantz Fanontól Edward Saidon át Nicholas Mirzoeffig) diskurzuson, másrészt a feminista kritikán és a pszichoanalitikus filmelméleten át. Azt is mondhatnánk tehát, hogy a spektakulumot a tekintet, illetve a képként definiált szubjektum kísérti. A tekintet jelentőségét és mivoltát pedig Lacan egykor éppen képernyőnek (pontosabban az „écran”-nak, amely mozivásznat is jelent) nevezett képen keresztül vázolta fel, amelynek materialítása azonban mindvégig kérdéses maradt, viszont a fogalom így tökéletesen őrzi a szubjektum és az objektum, illetve a kép és a valóság leképezésének dialektikáját.²⁸

Lacan a tekintet és a képernyő meghatározása során Foucault-hoz hasonlóan a karteziánus szubjektumtól és a klasszikus perspektívától indult el. Olyan háromszöggént vázolta fel a klasszikus perspektívát, melynek nézőpontjában a szem található, melyet ő geometriai pontnak nevez. A látás leegyszerűsített háromszögében így a leképezendő valóság lesz a tárgy, és félúton a tárgy és a geometriai pont között helyezkedik el a leképezett kép. Lacan azonban rögtön konstruált egy másikat, fordított háromszöget is, ahol a tárgy helyén a fénypont található, a geometriai pont, avagy a nézőpont helyén pedig a tárgyi értelemben vett kép. A leképezett kép klasszikus helyén pedig megjelenik az a bizonyos écran, avagy a screen. Lacan ezután egymásra vetíti a két háromszöget, és az új ábrán a tárgy és a fénypont helyét átveszi a tekintet, a geometriai pont és a kép helyét pedig a reprezentáció szubjektuma. A két háromszög metszetében ugyanakkor megkapjuk azt a felületet, amelyet Lacan egyszerre nevez képnek és képernyőnek. Így válik érthetővé, hogy a tárgyi értelemben vett kép, a testet öltött kép, a szubjektum képe egybeesik a képpel, amelyet az ember a szemén keresztül az elméjében másokról kialakít. Ahogy Lacan fogalmaz: „a kép bizonyosan a szememben van, de én, én magam viszont ott vagyok a képben”.²⁹

³⁰ Roger Caillois, „*Mimetisme et psychasténie légendaire*”, *Minotaure* 7 (1935): 4-10.

³¹ Laura Mulvey, „*Vizuális élvezet és elbeszélő film*”, (1975) fordította Juhász Vera, *Metro-polis* (2000/4.): 10-21.

³² Mary Ann Doane, „*Film és maszk: A női néző elmélete*”, (1982) fordította Jakab Enikő, *Metropolis* (2000/4.): 24-36.

Lacan tekintete, mely a képernyő helyét és kiterjedését meghatározza, azonban nem a semmiből pattant ki, sőt még csak nem is tisztán Sigmund Freudtól ered. Ott van benne Jean-Paul Sartre meglesett leskelődője a kulcslyuknál, a néző, aki tudatában van annak, hogy nézik *A lét és a semmiből* (1943). És Merleau-Ponty tekintete *A látható és a láthatatlanból* (1964), a megtestesült tekintet, amely a láthatóban, a formában mindig látja, vagy inkább érzi a láthatatlant, a formátlant is, amely a maga borzongató negativitásával meghatározza a láthatót. És még egy figura idekívánczik, egy másik barát, egy kevésbé ismert pályatárs: Roger Caillois (a mimikri és a pszichaszténia fogalmával), aki a mimikrit nem elsősorban védekező mechanizmusként értelmezte, hanem egyfajta „pszichózisként”, amely a tér és a környezet „beteges” vonzásával függ össze.³⁰ A rovarok álcázása ugyanis nem mindig sikeres, sőt a ragadozók többsége éppúgy meglesi és elfogyasztja a magát álcázó rovar, mint azt, amelyik erre nem képes. Caillois szerint a rovarpszichózis lényege az, hogy a rovar a világhoz, a környezetéhez akar tartozni, mert úgy érzi magát biztonságban, így felveszi annak alakját és színét, mely „gesztus” szerint kapcsolatba hozható a pszichaszténia egyes tüneteivel, a döntésképtelenséggel, az apátiába és mozdulatlanságba hajló inaktivitással, mely nem független túlzásba vitt reflexiótól sem – mármint a gondolkodó lények esetében. Lacan valószínűleg azt gondolta, hogy erre a „rovarpszichózisra” az emberi psziché is hajlamos, a különbség csak annyi, hogy az ember arra is képes, hogy többféle mimikrit, többféle maskarát öltson magára azért, hogy ne lógjon ki a sorból és beilleszkedjen a szimbolikus rendbe. Egy fokkal értehetőbbé válik ebből az is, mit ért Lacan azon, hogy a tudattalan a Másik diskurzusa, amely elfojtott vágyainkat és félelmeinket meghatározza. Sőt az is, hogy a Másik diskursusával, a Másik tekintetével szemben alakítjuk ki önmagunkat, önképünket, amely a lacani képernyőn ölt testet.

A lacani képernyőt a legmarkánsabban talán Laura Mulvey kapcsolta össze a mozival, a „férfitekintet” és a „vizuális élmény” fogalma sokat idézett 1975-ös cikke nyomán lett a diskurzus része. Mulvey ebben a negyvenes-ötvenes évekbeli hollywoodi filmek (leginkább persze Hitchcock és a film noir) kapcsán értekezik a nő szerepéről és helyéről a filmvásznon, és Lacantól elsősorban a tükörstádium elméletét hasznosítja.³¹ Tézise szerint a nő többnyire passzív szerepet játszik a vágy és a tekintet tárgyaként, egyetlen funkciója az, hogy nézhessék, miközben a tekintet forrása és eredője minden esetben a férfi, aminek következtében a hollywoodi filmet a férfitekintet dominanciája jellemzi. A „férfitekintet” fogalma már ebből adódóan is igen gyorsan ádázik viták terepe lett, elsősorban a feminista kritikában, mivel Mulvey elmélete – Freud „kasztrációs” elméletéhez hasonlóan – nem számolt érdemben a nővel. Mary Ann Doane ezért vezette be néhány évvel később a női tekintet fogalmát, amely a női nézőség lehetőségét tette meg a film központi kérdésévé, illetve azt, hogy mivel azonosulhat a női néző a film terében.³² Doane szerint elsősorban a női szereplőkkel, de ez nem pusztán egy passzív pozíció, mivel a nő maszkként, maskaraként is tekinthet a képre. Vagyis nem egy tükör-

be nézve ismeri fel magát, hanem lehetősége van arra, hogy a tükörben látott képet egy lehetséges szerepnek tekintse, és azzal eljátsszon, és ebben a gesztusban sokkal inkább tetten érhető a lacani képernyő, mint Mulvey eredeti „tükörös” elképzelésében.

Mulvey a képzőművészetbe is átláthatóan a férfitekintet konstrukcióját, és például Cindy Shermannek szentelt elemzésében is erre fókuszált, mintegy azzal nézte az *Untitled Film Stills* (1977–1980) egyes darabjait. Sherman munkásságát, fejlődését a férfitekintet (és implicite a női látvány) lebontásaként, a kozmetikai felszín feltárásaként értelmezte a kezdeti filmes-allúziós művektől az önreflexív (női tekintet, szerepjáték, karikatúra) munkákon át a test roncsolásáig, az abjekcióig.³³ A filmes állóképeken (és a későbbi beállítások és parafrázisok többségén) mindvégig Sherman játssza el az egyes szerepeket, melyek világa az ötvenes-hatvanas évek amerikai és európai filmművészetétől a divatfotográfián át a fantasyig és a horrorfilmekig húzódik. De azt is érdemes megjegyezni, hogy Sherman nem használ konkrét mintákat, nem forgat újra jeleneteket, hanem mintegy az optikai tudattalanból (Walter Benjamin kifejezése) dolgozik. A konkrét utalások, a konkrét helyek és az adott nézőpontok híján felmerülhet az „eredeti”, lacani tekintet problematikája is, amely ugye nem férfi-, de nem is női tekintet, hanem valami Más. A lacani tekintetnek ugyanis nincs neve, sőt nem is igazán emberi; klasszikus esete a hullámozó tengeren megvilágító szardíniásdoboz, és Sherman mintha éppen ezt a tekintetet, a dehumanizált lacani tekintetet lenne képes vizualizálni. Mégpedig úgy, hogy nem is annyira a képek konstruáltsága hangsúlyos a fotográfiákon, mint inkább Sherman játéka a képekkel, a vásznnal (screen) és a tekintetekkel.³⁴ Ha ugyanis retrospektíve és sorozatként nézzük a munkákat, amire a címen keresztül Sherman is ösztönöz, akkor nem lehet azonosulni sem a modellel, sem a művésszel, mert a nézőpont folyamatosan mozgásban van, és a kép készítője hol innen, hol onnan mutat egy klasszikus jelenetet, majd pedig annak kezdetben fonák (divat- és tündérmese-sorozatok), később pedig obszcén (szex- és szürrealista sorozatok) másait.

A tekintet és a képernyő legfontosabb és legalaposabb filmes elméletírója talán Kaja Silverman, aki Joan Copjec után elsőként vette alaposabb vizsgálat alá Lacan látómezőit, a vizualitás és az én lacani konstrukcióit a *Threshold of the Visible World* című kötetében.³⁵ Silverman ráadásul azt is hangsúlyozta, hogy Lacan a képernyő és a kép elemzése során fokozatosan eltávolodott a kiinduló festészeti metaforáktól, és később a „foto-gráfia” kifejezést alkalmazta. Így a fotográfikus-filmes konnotációit tette hangsúlyossá a tekintetnek, és ezzel mintegy kiemelte a képernyőt (screen) a pszichés regiszterekből, fényképpé változtatta és instrumentalizálta azt. Ráadásul Silverman a képernyő kapcsán szintén Cindy Sherman műveit elemzi, melyek megmutatják, hogy miként, milyen formában tud a szubjektum játszani a képpel és a képernyővel. Az *Untitled Film Stills* így azt tudatosítja, hogy képként, fényképként léphetünk be a valóságba, mert a fotográfikus látás nemcsak a képi reprezentációinkat határozza meg alapvetően, de az önmagunkról alko-

³³ Laura Mulvey, „Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-1987”, (1991) in Cindy Sherman, szerkesztette Johanna Burton (Cambridge: MIT Press, 2006), 65-82.

³⁴ Rosalind Krauss, „Cindy Sherman: Untitled”, (1993) in Cindy Sherman, szerkesztette Johanna Burton (Cambridge: MIT Press, 2006), 97-142.

³⁵ Joan Copjec mutatott rá elsőként, hogy a filmelmélet Mulvey nyomán félreértette Lacan és a lacani képernyő fogalmát is. Vö. Joan Copjec, *Read My Desire. Lacan Against the Historicist* (Cambridge: MIT Press, 1994) és Kaja Silverman, *Threshold of the Visible World* (London: Routledge, 1996).

³⁶ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1996).

³⁷ Uő, „Obscene, Abject, Traumatic” (1996) in Cindy Sherman, szerkesztette Johanna Burton (Cambridge: MIT Press, 2006), 171-192. Az „abject art” kifejezés a Whitney Museum 1993-as kiállításán terjedt el: *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. A kiállításon Louise Bourgeois, Kiki Smith, Paul McCarthy, Jake és Dinos Chapman mellett Cindy Sherman is szerepelt az 1992-es szexképekkel.

tott képünket is. Sőt Silverman Sherman munkásságán keresztül azt is tudatosítja, hogy ebből a játékból törvényszerűen hiányzik a szubjektum, mert képekkel és képeken át játszunk.

Hal Foster a *Return of the Real* (1996) című kötetében még tovább materializálja a képernyőt, már csak azért is, mert Mike Kelley és a Chapman testvérek művei kapcsán ez anyagszerűen is elkerülhetetlen.³⁶ Másrészt viszont ebből adódóan a tekintet elemzését markánsan összekapcsolja az abjekt és a trauma fogalmával is.³⁷ Nagyon leegyszerűsítve azt állítja, hogy a valóság, sőt a lacani valós (le réel) az abjekten keresztül képes belépni a kép, a képernyő terébe. Egy lacani fogalmat (tuché) használva azt állítja, hogy az abjekt traumája átszűrja a szubjektum és a képernyő vásznát. De ez az értelmezés némiképp szakít is az eredeti lacanival, ahol egyrészt mindvégig erősen lebeg, hogy milyen keretben is értelmezendő a képernyő, másrészt pedig a valós per definitionem megjeleníthetetlen. Foster egészen pontosan követi amúgy Lacant abban is, hogy a művészet funkciója a tekintet pacifikálása lenne. Miközben Lacanon és korán túllépve amellet érvel, hogy a kilencvenes évek abjekt artja túllépett a képernyőre és az illúzióra fókuszáló nyolcvanas évek posztmodernjén. Célja már az, hogy a maga rettentő voltában tárja fel a bennünket nem csupán idealizáló, de egyben tárgyi-asító, eldologiasító és ezáltal megsemmisítő, kvázihalálos tekintetet: és mindehhez kiváló táptalajra lel Cindy Sherman művészetében, amely az ő olvasatában a képernyőtől a szörnyű dolog felé halad. Sőt Foster a lacani háromszögek nyomán még Sherman pályáját is három periódusra osztja: 1977-től 1982-ig a reprezentáció szubjektuma jelenik meg, a nő mint kép; 1983-tól 1990-ig viszont már maga a lacani képernyő van ott a fotókon, ahol a szubjektum tudatosan játszik a reprezentációkkal (tündérmesék, művészettörténeti parafrázisok). 1991-től kezdődően a szex- és horrorképekkel, valamint a bellmeri allúziókat hordozó obszcén próbababákkal felbukkan maga a valóság: az embertelen, fenyegető, dehumanizáló lacani tekintet.

Bizonyos tekintetben Fabricius Anna *Háztartási anyatigrisei* (2005-2006) is az *Untitled Film Stills* dilemmáit játsszák újra, Fabricius iróniája, illetve tekintete azonban valamelyest más rugóra jár. A lefényképezett és inszenizozott nők látszólag itt is a férfitekintet tárgyai, azonban mégsem igazán címlaplányok. Fabricius hősei ugyanis anyák, ráadásul valódi személyek (ezt jelzik a keresztnevek), akiket a művész a humort sem nélkülözve háztartási akcióhősökké változtat át. A humor, illetve az ironia ereje így pontosan onnan származik, ahogy a nők eljátsszák azt, hogy nem egyszerűen szolgálatot teljesítenek a családi fronton, hanem kifejezetten akcióhősként, illetve vonzó sztárként teszik ezt, miközben „fegyvereik” egyszerű háztartási eszközök. Fabricius ekként nem pusztán a „tekintet tárgya” és a „maszk” elméleti fogalmaival játszik el, hanem a társadalmi nemi szerepekre is kritikusan reflektál, miközben a történeti távlatokból adódóan maga a feminista, illetve a posztfeminista elmélet is furcsa, hétköznapi fénytörésbe kerül. Sherman felől nézve azonban az a jelentős különbség sem hanyagolható el, hogy Fabricius mindezt a má-

sok testével és személyiségével műveli, ami némiképp elvesz valamennyit a játék mélységéből.

Érdekes ebből a szempontból Szabó Benke Róbert jóval komorabb játéka a testekkel, a nemi szerepekkel és az identitással, mert például a *Könyibaba* sorozat (2002) esetében Szabó Benke saját maga áll jól az identitás és a társadalmi nemi szerepek problematizálásának komolyságáért, illetve mélységéért, hasonlóan ahhoz, ahogy Nan Goldin is a saját történetével hitelesítette a képeit. Szabó Benke éppen azt a feszültséget hozza be a kép terébe, amely a szubjektum nézőpontja és a másik tekintete között feszül. A bántalmazott női test és a babává formált férfitest is a férfitekintet tárgyaként beállított és fogyasztott, képpé formált női identitás jelentését és egyneműségét problematizálja, miközben persze horrorisztikus, abjekt képként maga is nehezen szabadul ki a spektákulum logikájának fennhatósága alól. Az ebben a fogyasztói helyzetben rejlő mélységes melankóliát kiválóan szemlélteti Szabó Benke egy másik sorozata, a *Hajadonok* (2004-2005), amely a *Háztartási anyatigrisekkel* egy időben éppen arra mutatott rá, hogy a társadalmi nemi szerepek és a szubjektum előre gyártott reprezentációi milyen markánsan meghatározzák még a művészek, köztük Fabricius Anna életét, identitását és képét is. A sztereotip képpé formált hajadonok erejét ugyanis éppen az a feszültség adja, amely a szerep és a „színpász”, a kép és a „valóság” között feszül. Mert ugyan a modellek a képek készítése idején valóban hajadonok voltak, de minden bizonnyal nem egy esküvő volt vágyaik netovábbja, ami talán szomorú, melankolikus, tűnődő arckifejezésükből is kiolvasható.

Ebből adódik az a még inkább melankolikus következtetés, hogy a képek, az identitás képei, avagy a vágy képei mindig is valamiféleképpen a spektákulum, illetve a kapitalizmus kulturális logikájának foglyai maradnak, mindazonáltal mégis csak a kép az a hely, az a felület, az a képernyő, amelyen a spektákulum és a tekintet dialektikája a legkomplexebben ábrázolható. Mert az a valóság (illetve annak hiánya!), amelyet Erhardt Miklós és Szász Lilla, vagy Alfredo Jaar és Rineke Dijkstra keres éppen képként, vizuálisan reprezentálható a leglátványosabban és persze a leginkább ellentmondásosan. Az pedig már a dialektikus kép egy másik oldala, vagy ha tetszik éppenséggel a visszája, a hátoldala, hogy a képek mindig is kritizálhatók lesznek a megélt, objektív valóság felől, de talán a valóság debord-i és lacani elméletei megtaníthatnak arra is, hogy az egyetlen, nagybetűs, objektív Valóság nem is létezik, és éppenséggel a különféle képek töltik ki ezt a bizonyos nagy Hiányt, a nagybetűs Másik, a Valóság és az Igazság hiányát.

SÁNDOR HORNYIK: IMAGES AND THINGS ***The Archeology of Images by Ways of Photography***

Visual Culture Studies appeared in the 1980s and became a discipline in the 1990s; however, a strong criticism of it emerged in the 2000s. This criticism restructured the field of Visual Culture Studies: political and social perspectives supplemented and replaced the former emphasis on the aesthetic theory of images.

Overviewing the current status of the field of Visual Culture Studies, I intend to study the genealogy of the discipline. Most of all, I focus on the role and importance of the field's two basic notions: spectacle and gaze. I reveal how the meaning of spectacle and gaze had been changing from the 1950s till the 2000s, and, besides, I show how scholars (from T. J. Clark to Rosalind Krauss) applied these notions to the interpretation of photographic images (from the work of Jeff Wall and Cindy Sherman to Hungarian contemporary art). Analyzing these notions and discourses, I reread the fundamental works of Jacques Lacan and Guy Debord, and that of their most significant followers but I am going to emphasize the dialectical relationship of spectacle and gaze, and attempt to interlace the mostly separated artistic discourses of psychoanalysis and post-marxist cultural criticism.

Keywords:

visual culture, spectacle, gaze, spectatorship, theory of images

1

6

2

U

U

U

U

U

U

U

U

U

U

U