**A megtartó Tekintet**

**Thomas Struth Múzeum Fotográfiái és a fotografikus táblakép**

Mint az alcímből kiderül az értekezés fókusza kettős, bifokális. Közel nézetben a fotográfus Thomas Struth múzeumi munkáját, a *Múzeum Fotográfiák* (Museum Photographs, 1989-2005) címen ismert képeit elemzem. A Múzeum Fotográfiák formátumukban és polifón „hangzásukban” is léptékváltóknak bizonyultak Struth életművében. Távolabbi nézetben, történeti persektívából a fotografikus táblakép kialakulása, a hetvenes évek végétől a művészeti színtéren megjelenő fotografikus képtárgy az értekezés témája. A fotografikus táblaképet a fotografikus művészet egy „nyitott formájának” tekintem, egy a különféle alkotói processzusok felől nézve is variábilis „nyelvjárásnak”. Az autonóm fotografikus kép megjelenése a hetvenes évek végétől a fotografikus reprezentáció emancipálódásának folyamatába illeszkedik. Ebben a folyamatban a fotografikus eszközöket használó művészek a különféle művészeti ágak, alkotói cselekvések, vagy képalkotói médiumok eszközrendszerének elemeit involják egyénileg különböző módon. Intermediális gondolkozás jellemzi alkotómódjukat. A fotográfia, mint az intermedialitás médiuma van jelen munkájukban. Az egyéni alkotóeljárásokban különböző arányokban megjelenik a performance, a filmnyelv, a filmes látványtervezés, a szobrászati formaképzés iránti figyelem, vagy a festészeti képhagyományhoz, a Western Picture ideájához kapcsolódó ambíció is.

Elméleti oldalról a fotografikus reprezentáció emancipálódásának kérdésköre a fotografikus médium tudományos aspektusának hangsúlyozásával érintkezik. Ez megnyilvánulhat a fotografikus eljárás és a tárgya közti materiális kapcsolat képalkotó eredményeinek kutatásában. A tudományos megközelítés részét képezi a fénykép alapú vizuális kultúrának a szemiotika és a pszichoanalízis fogalomkészletével folytatott kutatása is.

A fotografikus reprezentáció önállósodását Thomas Struth alkotói eljárásában vizsgálom. Struth dokumentarista látásmódjában a fotografikus nyelv a kameraműködés adaptációjában (láthatóvá tételében) artikulálódik. Múzeumi munkájában, a régi képeket őrző építészeti környezetben a nézők interakciói a kamera „tekintetében” formálódnak. A kamerával együtt részesei az „autopoetikus” pillanatok fotografikus megformálásának. A múzeumi munka során készített / keletkező fotográfiák önnön keletkezésük történetét láttatják. Ebben az alkotói eljárásban a kamera térben szóródó, birtokolhatatlan „tekintete” pozitív előjelet kap: inkább formáló, megtartó, semmint fenyegető, felügyelő. Ezért a cím nemcsak Struth látásmódjára utal, a dokumentarista fényképezéssel, a fotografikus médium elemző és kommunikatív használatával a szüntelen változó folyamatokat feltartóztató vágyára, melankolikus rezisztenciájára, hanem metaforikusan a képein láthatóvá tett, a fényképezés folyamatába adaptált kameraműködésre is. Értekezésemben a dinamikus lélektant művelő pszichológus Mérei Ferenc, valamint a szemiotika szerves, dinamikus elméletéből inspirálódó nyelvújító kinematográfus, Bódy Gábor fogalomkészletére is támaszkodom. Például *implikált tudás*, az álomnyelvben és a filmnyelvben egyaránt körülírható *retorikai alakzatok*, valamint a *szituacionista, eszkalációs, és analitikus* kamerahasználat, illetve dokumentarista megoldások.

Struth nyilatkozataiban, leginkább a város- és családképei kapcsán visszatérő fordulat a feszültséggel és elfojtásokkal terhes német múlt felemlítése. A bevezető utáni első fejezetet *(Emlékezetpolitika és fotográfia*) ezért Struth tanulóéveinek kronológiájában a fotográfia és az emlékezetpolitika viszonyának szentelem, amit indokol továbbá Struth mestereinek, Gerhard Richternek és Bernd és Hilla Bechernek életműve is. Munkájuk emlékezetpolitikai kérdésekben állást foglaló felhangokkal bír. Bernd és Hilla Becher életművét recepciótörténeti perspektívából, ezzel összefüggően a tanítványaikra, köztük Struth-ra tett hatásában elemzem. Gerhard Richter műtermébe Atlaszán, és annak interpretációin keresztül adok betekeintést. Az Atlasz kiállításra történő előkészítésében, a rengeteg fénykép rendszerezésében Struth ugyanis, Richter növendékeként tevékenyen részt vett. Struth művészetképének alakulásában, alkotói processzusa kimunkálásában nemcsak a becheri dokumentarista örökségnek van jelentős szerepe, hanem a Richter fotófelfogásában kitapintható komparatív-analitikus módszernek, illetve az amatőr fénykép autenticitását preferáló élményének.

A következő fejezetben (*Unconscious Places – tudattalan tereink*) Struth mestereitől eltávolodó önállósulását követem a hetvenes évek végén készült városfényképein keresztül. Felvázolom a hetvenes évek végén kurrens művészetkritikai diskurzusok tendenciáit, hogy érzékeljük a saját hang formálódásának művészeti közegét és időszakát. Ebben az időszakban a pszichoanalízisnek, mint a műkritikát és a fotóelméletet is segítő elméleti háttérnek meghatározó szerepe van. A pszichoanalízis Struth alkotói praxisában empirikus tapasztalatként is figyelmet érdemel: 1982-ben Ingo Hartmann pszichoanalitikussal közösen végzett kutatást. Kronologikusan 1978-tól, a New York-i ösztöndíjtól (P.S.1) a düsseldorfi terápiás munkán keresztül (1982-83) a nyolcvanas évek közepéig ível ez az elbeszélés. Alapvetően két téma köré szerveződik a fejezet. Az egyik a pszichoanalízis hatásában gazdagodó, illetve emancipálódó fotografikus nyelv, a másik Struth városfényképei, különös tekintettel a New York-ban készültekre: *Streets of New York City: Central Perspectives*, 1978.

A hetvenes évek végén zajló kép- és intézménykritikai folyamatokban fogalmazódik meg a fotografikus nyelv szuverenitása iránti igény. Struth hazájában, az észak-westfáliai Rajna-vidéken (Nyugat-Németország művészeti központja akkor) ez alapvetően a „művészet és tudomány” tradicionális problémakörével érintkező dokumentarista fotográfián keresztül artikulálódik. New Yorkban viszont, ahol 1978-ban Struth ösztöndíjjal tartózkodik, pontosabban szólva közel egy évig él, a fotografikus nyelv szuverenitásának igénye erős intézménykritikai felindulás közepette jelenik meg és összefonódik az anti-szerzői elméletek recepciójával és a vizuális művészetek posztmodern elméletének kidolgozásával. Ebben a fotográfiáról szóló diskurzus viszi a főszólamot. Mint látni fogjuk, ebben a folyamatban az October-kör kritikusai (többek közt *Rosalind Krauss*, *Douglas Crimp*, *Abigail Solomon-Godeau*, *Thierry de Duve*) a pszichoanalízis topológiájának modelljét (tudattalan és tudatos tünetképző feszültsége) is alkalmazták, és a pszichoanalízis fogalomkészletét mozgósították.

A fejezetet szervező másik téma Struth ekkoriban, 1978-ban, New Yorkban készített fényképei. Struth e munkája közben talált rá, mintegy a város hatásában, a centrális perspektívára, mint a „nem-szubjektív-érdeklődés” prototípusára. A lineáris perspektíva geometriai szerkesztése a fotografikus leképezés, a *konikus projekció* alapja is. Ennek hangsúlyos láttatásával - a néptelen utcák látványát a kereszteződésekben pozicionált kamerával fotografikusan rögzítő - a fekete-fehér, alapvetően dokumentarista városfényképeken olyan üres színpad-terek jönnek létre, amelyek kinyitják a képi teret a szemlélő pszichikus mezője felé. A centrális perspketíva mint eszköz (egyben a kameraműködés láttatásának, adaptációjának is eszköze) a múzeumi munkában, a nagysíkfilmes kamera pozícionálásában (centrálistól a diagonálisig), a képi terek megkomponálásában, a térbeli elrendeződések megjelenítésében is figyelemre méltón van jelen.

A fotografikus nyelv szuverenitásának, a pszichoanalízis megtermékenyítette fotóelmélet lehetőségeit a Jacques Lacan felismeréseit közvetítő kétnyelvű (francia-magyar) pszichológus, *Mérei Ferenc* filmszemiotikai kutatásainak (1971) és a dinamikus nyelvészeti paradigmában gondolkodó filmnyelvújító, *Bódy Gábor* kinematográfus elméleti munkájának a segítségével tudom érzékeltetni. Mérei és Bódy filmszemiotikai kutatásai párhuzamosan haladtak, időben meg is előzték az October-kör publikációit. Kritikai támponttul is szolgálnak azokhoz. (A szemiotikai kutatásoknak a közép-kelet-európai szociolulturális közegben, a hetvenes években zöld útja volt). Struth munkáinak értésében, interpetációjuk árnyalásában a szituacionista dokumentarista megoldás leírását adó Bódy, valamint a filmképek pszichológiai rétegét felnyitó Mérei kutatásai lendítő erejűek. A fejezet utolsó részében Struth Ingo Hartmann-nal végzett kutatása a téma, amelynek hatása, értelmezésemben, a nézői interakciók szituációiba helyezkedő, dokumentarista múzeumi munkában kitapintható. A dokumentumfilmezés szituacionista megoldása a fotóelmélet aktuális eredményeivel is szinkronizál. E szerint a fénykép keletkezése, milyensége nem kizárólag az alkotói szándék függvénye. A fényképezés nem egy alkotói aktus, hanem a „tárgy”, a kamera és az „operátor” szétválaszthatatlan játékának a folyamata.

A *Nápolyból a Louvre-ba* című fejezetben a múzeumi munka elkezdésében az erősen motiváló hatást kifejtő Nápoly a főszereplő. A múltat és a jelent, a szakrálist és a profánt szimultán vegyítő és megélő „porózus város” hatása Struth Múzeum Fotográfiáinak sokrétegűségében, a képeken színre vitt mediális váltásban (festmény és fotografikus kép összefűzésében), illetve a régi és az új képek közti átjárásokban lüktet. A város kultúrtörténeti hatását egy narratív montázsba szerkesztve beszélem el, amelynek kronológiába rendezett elemei *Walter Benjamin* és *Asja Lacis* nápolyi élményének közlése (1925), *Roberto Rossellini* Itáliai utazás című filmje, és annak *Laura Mulvey* adta elemzése. Mulvey vonatkozó tanulmánykötetében, többek között Rossellini filmjének hatásában emeli a játékfilm dokumentumrétegének fotografikus szegmenseit a befogadói és kutatói figyelem középpontjába (standstill). Ezzel együtt a hangsúlyt a befogadásra, annak is a „tűnődő” (pensive) módozatára helyezi. A tűnődő befogadás a képi médiumok különféle mediális rétegeinek felfejtése: egyik médiumból felfejtjük az alatta lévőt, a mozgó képből a statikus fotografikus képet (delayed cinema)). Végül Struth nápolyi élményét tárgyalom (a narratív montázs utolsó eleme), amely a festményeknek, illetve a régi képeknek a szó szoros értelmében és metaforikusan is értendő érintéseként fogalmazható meg. A nápolyi festőrestaurátorok napi rutinjában a régi képekkel való foglalatoskodás eleven, éltes valóságként lepte meg Struthot. A friss élmény egy nápolyi tartózkodást követő múzeumi látogatás során (Louvre) drámai kontrasztként hatott Struth percepciójában a múzemok megkövesedett, a nekrofília érzetét keltő képkiállításainak közegében és atmoszférájában. Benjamin, Rossellini és Struth alkotóútjában, azonban nemcsak Nápolynak a munkájukban is nyomot hagyó, sőt, átformáló hatása közös. Benjamin szelleme Struth munkájában nagyon is kísért. Ez megragadható *Eugène Atget* dokumentarista és egyben szürreális hatású (az irrealitás határáig fokozott fotografikus pontosság) életművében, amely mindkettőjük számára kiemelten fontos, valamint a pszichoanalízis iránti fogékonyságukban. Nem utolsó sorban a művészet szükségszerűen fotografikussá válásának nézetében, amelyet Benjamin mind *A fényképezés rövid történetéb*en (1931), mind a *„Kunstwerk”* esszében (1936) kinyilatkoztatott, és ami a fotóelmélet történetében újra és újra hivatkozási alapként szolgált. A városi tér és az emberi lélek változásainak kölcsönhatása mindhárom alkotó látásmódjában szerepet játszik. Rossellinit azonban nemcsak ez, illetve dokumentarista elköteleződésű filmkészítése rokonítja Struth-tal, hanem a technikai képalkotóeljárás humanizálása is. Ahogy Rossellini, úgy Struth is a múzeumi munkájában a fényképezéssel nemcsak dokumentál, hanem az animálás, az új képalkotó technikával a múlóban lévő megőrzését, egyszersmind a régmúlt megelevenítésének mutatványát hajta végre.

Az ötödik és hatodik fejezetben Struth múzeumi képei közül négyet elemzek részletesen. Mindkét fejezet képelemzéseiben feltűnik Mérei Ferenc és Bódy Gábor, a szemiotikai kutatásokra fogékony pszichológus és a szemiotikától tanult kinematográfus fogalomkészlete. Ahogy Mérei a pszichikumot történeti, vagyis a változás aspektusából vizsgálta, úgy Bódy is az időnek, a változásnak, a történeti aspektusnak teret engedő paradigmatikus nyelvészet híve volt. Ezért is érzem látásmódjukat közel állónak és adekvátnak Struth ugyancsak történeti érdekeltségű, a szüntelen változás belátásában formálódó munkájához, a képfelfogását is tükröző alkotói processzusához, annak folyamatszerűségéhez. Az ötödik fejezetben a fotografikus táblaképet a mozi utáni fotográfia (poszt-cinematorikus fotográfia) részeként, a filmnyelv hatásában formálódó, de a mozgóképpel szemben a fotografikus állóképet visszvevő, a par excellence mozgást (a gondolat- és indulatáramlást, a kísérő affektusokat) a statikus képbe kódoló műtípusként vizsgálom. Ebben a kontextusban elemzem a tokiói képet (*Tokyo, National Museum of Art).*  Kitérek az angolszász szakirodalomból *David Campany* történeti, a mozi és a fotográfia kapcsolatát elemző kutatásaira, amelyben ő az autonóm fotografikus képek (táblaképek, the Big Still Picture) hetvenes évekbeli megjelenésében két tényezőt emel ki: a filmstúdiók raktáraiból óriási számban kikerült filmstillek felkavaró, mert a filmes narratívák dekonstruálása irányába mutató hatását és *Roland Barthes Harmadik értelem* című írásának angol fordításban is megjelenő, megtermékenyítő jelenlétét.

A hatodik, utolsó fejezetben (*Képek a képben: a kép öröme* címmel*)* három képet elemzek: *Paris, Musée d’Orsay 1 01.06. 1989, 182 x 147 cm, Cat. 4051, München, Alte Pinakothek, 04.06. 2000, Cat. 7691* és *Wien, Kunsthistorisches Museum 1, 01. 12. 1989, 234 x 179,5 cm, Cat. 4091.* A fotografikus képek szoros elemzéséből adódóan az intertextuális játékon és a képek pszichológiai rétegén van a hangsúly. Ehhez kapcsolódóan a *kép-a-képben* alakzatot festészettörténeti és fotótörténeti perspektívában is megvizsgálom. Mivel egyik „narratíva” sem kielégítő a Múzeum Fotográfiák kép-a-képben alakzatának hatásának és működésének leírásához, a fogalomkészlet gyarapítására a *játék-effektus* terminust vezettem be elemzésembe, valamint Mérei Ferenc pszichológus álomnyelvet tagoló kutatásaiból az *implikált tudás* fogalmát hasznosítom.