

# FÁM ERIKA

## Képhálók

### A képek mint élőlények

A képek<sup>1</sup> szeretnek más képekhez kapcsolódni.

Úgy beszélünk a képekről, mintha önálló akarattal, szabadsággal bíró lények lennének. Nem véletlenül. W. J. T. Mitchell *A képek élete* (*Das Leben der Bilder*, Beck, München, 2008) című könyvében a képeket élőlényeknek tekinti, sajátos metaforikus kontextusban. A hasonlat, a metafora hitelessége agrumentálható: a képeknek nagyon sok vonatkozásban az élőlényekhez hasonló tulajdonságaik vannak, de leginkább úgy kezeljük őket, mintha élőlények lennének. Az antropomorfizáció még nem jogosít fel arra, hogy a képeket valódi élőlényeknek tekintsük, ám a képekhez való viszonyunk megértésében minden bizonnyal nagy segítségünkre lehet, ha élőlényekként beszélünk rólunk, analizáljuk őket.

A kiállítóterek, a kiadványok, a múzeumok, a gyűjtemények felületet adnak képek találkozására, együttélésére, kapcsolódására. Egy-egy képnek számos képkapcsolata lehet, ha fizikai elhelyezését vesszük figyelembe. Ezek a kapcsolatok lehetnek esetlegesek vagy tudatosan megalkotott jellegűek, többnyire egy bizonyos időintervallumra érvényesek. Olyan képkapcsolatok is kialakulhatnak, amelyek nagyon erősek, nevezetesen ha egy kép része lesz egy másik képnek. Ez konstans kapcsolódás, amely legtöbbször tartalmi eredetű vagy a kép-a-képben jelenség részeként jön létre. Sokszor nem a kép a maga eredeti állapotában kerül kapcsolatba más képekkel, hanem reprodukcióként vagy csak referenciálisan van jelen; egy bizonyos kép visszautalhat más képekre.

A képek szeretnek társas életet élni.

W. J. T. Mitchell a képek életéről beszél, a képeket pedig élőlényeknek tekinti. A metaforikus megközelítés, amelyet

**FÁM ERIKA (1973, Sepsiszentgyörgy), a BBTE filozófia szakán végzett, Münchenben, Eichstättben, Nürnbergben folytatta posztgraduális tanulmányait, jelenleg a BBTE doktorandusza. Képelméleti, filmelméleti írásait a Filmtettben, az Apertúrában, a Játékterben közli. Képkutatói, filmalkotói, független értelmiségi tevékenységét a transzmedialitásra való nyitottság határozza meg, a vizuális művészetek (film, kortárs képzőművészet, színház) jelenségeit elemzi.**

Mitchell követ, a képek sajátos használatára utal elsősorban. A metafora az embert mint kép-használó lényt, mint kép-alkotó lényt írja le.

Kép-használóként<sup>2</sup> a képekkel való találkozásaink során, az interpretáció, a kép-élmény folyamatában számos más képhez kapcsoljuk a látott képet. Az alábbiakban nem az interp-

1. Itt materiális képekre utalok.

2. A kép-alkotási és képértési folyamatokat nagymértékben meghatározza, hogy mikor milyen típusú és milyen mennyiségű képpel találkoztunk.

retáció során létrejövő konnexiókkal foglalkozom – ezek minden befogadóban kialakulhatnak –, hanem azokkal a kép-kapcsolatokkal, amelyek az alkotás folyamatában, a kép-testben már jelen vannak. A képek megszületnek, létrejönnek. A képek eltűnnek, a képeket elpusztítják, a képek elpusztulnak. Életük során a képek előszeretettel jelennek meg kép-közösségekben, kép-csoportokban, képhálókbán. A legtöbb kép más képpel, képekkel van kapcsolatban. A képek sok vonatkozásban hasonlítanak az élőlényekhez. Mitchell a képek élőlényként való elfogadásához számos argumentumot sorakoztat fel:

„Hasonlítanak a képek az élőlényekhez? Megszületnek a képek? Meghalnak a képek? Meg lehet ölni a képeket? Curtis<sup>3</sup> (biológus) kritériumainak többnyire megfelelnek a képek, de természetesen néhány változtatásra azért szükség van. A növekedés és a fejlődés, amely általában az élőlényeket jellemzi, nem teljes mértékben érvényes a képek esetében, a fejlődést érthetjük a kép, a mű létrehozására, de a mű a későbbiekben homeosztatisz marad (de persze az öregedési folyamat tekinthető befogadásesztétikai folyamatnak, egyfajta fejlődésnek.)”<sup>4</sup> (W. J. T. Mitchell<sup>5</sup>, *A képek élete*)

Helena Curtis definícióját használja Mitchell: „Az élőlények magas fokon szervezettek, homeosztatiszusak (önazonosak maradnak), növekednek és fejlődnek, alkalmazkodnak, felveszik a környezet energiáját, átalakítják ezt az energiát, reagálnak az ingerekre és reprodukálódnak, szaporodnak.”<sup>6</sup>

## A reprodukált kép. Horizontális képhálózatok

A legfontosabb kritérium, amelyről Mitchell a Curtis-féle élőlény-definíció kapcsán beszél, a képháló szempontjából a reprodukció. Azt tapasztaljuk a mindennapi képhasználataink során, hogy egyre inkább felgyorsult a képek reprodukciója, ismétlése, ezzel együtt médiumváltása is megnövekedett, megsokszorozódott. Olyan sokféle lehetőségünk van képeket másolni, ismételni, olyan sok technikai eszköz áll a rendelkezésünkre, miközben minimálisra rövidült a reprodukció időtartama, hogy az újrafelhasználási lehetőségek sokasága egyre nagyobb területet kínál a képhasználók, kép-alkotók számára. Így egészen természetes, hogy egyre

bonyolultabb képhálókat hozunk létre. Minden képismérlés egy hálózatépítési aktus.

A képek vándorolnak, folyamatos migrációban élnek, egy 15. századi festmény ma már Instagramon vagy egy gif részeként jelenhet meg, mint

3. Helena Curtis, *Biology*, New York, Worth, 1979.
4. „Inwiefern ähneln Bilder Lebewesen? Werden sie geboren? Können sie sterben? Können sie getötet werden? Einige von Curtis# Kriterien# passen in keiner offenkundigen Weise auf Bilder und bedürfen der Modifikation. Wachstum und Entwicklung könnte den Prozess kennzeichnen, durch den ein Bildobjekt auf einen konkreten Bildträger oder Kunstwerk realisiert wird, doch sobald es vollendet ist, ist das Werk normalerweise homöostatisch (es sei denn, wir denken, sein Altern und seine Rezeptionsgeschichte stelle eine Art von Entwicklung dar, die der einer Lebensform ähnlich ist.)” (W. J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder*, Verlag Beck, 2008, München, Seite 70.) – Magyarul saját fordítás.
5. W. J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder*, Verlag Beck, 2008, München, Seite 70. – Saját ford.
6. Helena Curtis – zitiert Mitchell – definiert das Lebewesen nach folgenden Kriterien: „...Lebewesen sind hoch organisiert und homöostatisch (d. h. sie bleiben gleich), sie wachsen und entwickeln sich, sie sind angepasst, entnehmen der Umwelt Energie und wandeln diese von einer Form in eine andere um, sie reagieren auf Reize und reproduzieren sich selbst.“ (W. J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder*, Verlag Beck, 2008, München, Seite 70.) – Saját ford.

fotó vagy mozgókép, de lehet, hogy egy festményről készült fotóról készült fotó egy kollázs része lesz, így sajátos képhatványok születnek, sőt a képek egymásba épülnek, integrálódnak, transzplantálódnak, nemcsak médiumot váltanak, hanem új képek részeként, elemeként is felbukkanhatnak. Ma már nemcsak négyzethatványozott képekről beszélhetünk, hanem a sokadik hatványon is megjelenhetnek. Walter Benjamin 1935-ben írt tanulmánya a műalkotás reprodukciójában a mű lefokozásának lehetőségét látta. Érdekes módon a két világháború közti időszakban az akkori nyomdatechnika, illetve a fotografiai eljárások rémisztően hatottak, maga Benjamin szédítő felgyorsulásról<sup>7</sup> beszél. „...a műalkotás technikai reprodukciója új jelenség, mely a történelem során megszakításokkal, egymástól időben távoli hullámokban, ám egyre erőteljesebben érvényesül.” (Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*)<sup>8</sup>

Nemcsak a képek, de a médiumok sem élnek magányosan, gyakran migrálnak, új médiumokban bukkannak fel: lásd festményről, filmről készített fotó, kollázsban, festményben használt fotó, lefestett fénykép stb. A képi médiumok migrációjuk során állandó változásban vannak, de közben konzerválják referenciálisan a médiumot és természetesen a vizuális produktumot, a képet. Mitchell azt is hangsúlyozza, hogy a képek elsősorban azért nem szeretnek magányosan létezni, mert az ember mint képhasználó lény szereti összegyűjteni a képeket, múzeumokat, galériákat hoz létre, mángyűjteményekben, fotóalbumokban csoportosítja a képeket, a Facebook-oldalokon, a honlapokon, a kiadványokban képhalmazokkal találkozunk. Tehát a képek és a médiumok is szeretnek kapcsolódni. „Minden médium vegyes médium.”<sup>9</sup> (W. J. T Mitchell, *A képek élete*)

## Képisémelés = Képhálóépítés

A viszontkép (egy új képben megjelenő ismételt kép) akkor születik meg, ha két különböző kép találkozik, pontosabban ha egy kép egy másik képbe épül be, képkapcsolatot hozva létre. Egy közös létformát kezd el a két kép, ezek közül sok esetben egy transzplantáció történik, az egyik kép befogadja a másikat. Itt akár hierarchikus viszonyról is beszélhe-

tünk, mert a befogadó kép a viszontképet, az ismételt képet dominálja. Az ismételt kép nagyon sok esetben ismerős kép.

A képek találkozása sokféle lehet.

### 1. Eredeti képek találkozása

Eredeti alkotások többnyire múzeumokban, kiállításokon találkoznak egymással. A képek egy kiállításon egy sajátos hálózatot képeznek, s az a kiállítás után átrendeződik. Az eredeti képek esetében nincsenek állandó hálózati térképek, hanem folyamatos képmigrációról, állandó újrászerveződésről beszélhetünk. A kép élete ebben az állandó mozgásban is lemérhető, vannak mozgékonyabb és stabilabb kép-alkotások, vannak, amelyek soha nem mozdulnak el a születési helyükből, ott maradnak az alkotó életterében, de vannak olyanok is, amelyek kontinenseket utaznak át többször is egy évben. Ebben az esetben a kép-alkotások anyagiságukkal együtt, materialitásukkal együtt változtatnak helyet.

### 2. Kópiák, reprodukciók találkozása

Ha a virtuális térre gondolunk, akkor a fotó vagy film segítségével bármilyen más képről kópia készíthető, s az így létrejövő reprodukciók

7. „...a képi reprodukció folyamata olyan szédítően felgyorsult, hogy már lépést tudott tartani a beszéddel.” (Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*)

8. In [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html).

9. “Alle Medien sind gemischte Medien.” (W. J. T Mitchell, *Das Leben der Bilder*, Verlag Beck, 2008, München, Seite 181.)

már egy új médiumban, új materialitáshoz, más hordozókhoz kötve is megjelenhetnek. A reprodukciók mint viszontképek sokféleképpen kapcsolódhatnak egymáshoz, beépülhetnek, transzplantálódhatnak új képekbe, új képcsoportok részeivé válhatnak. Egy műalkotás-kép élettörténetének lényeges részét képezi a mű földrajzilag körvonalazható helyváltoztatása, utazásai, az a térkép, amelyet bejár, amelyen végigvizik használói. A műalkotás mozgásának rajzolata olyan lenyomat, amely sokat elárul a mű értékéről, befogadási kontextusáról.

A virtuális felületeken többnyire kópiák találkoznak. A kortárs esztétikai, művészetelméleti diskurzusban az eredetiség nem alapvető terminus, ahogyan korábban értették, mert az ismételt kép elfogadásával a hangsúly az újrahasználhatóság hogyanjára tevődik át, a rekontextualizálás mikéntjére. Az újszerűség és az eredetiség a reprodukció által átminősül, de nem tűnik el, lehet eredetien használni egy reprodukciót egy új környezetben, egy új kép elemeként, részeként, lehet egészen újszerűen reprodukálni stb. A Benjamin által elveszítettnek hitt aura voltaképpen újjászületik, az aura is bizonyos értelemben reprodukálódik, vagy fogalmazhatunk úgy, hogy a régi sem vész el, sőt egy új aura születik, egy festményről készült fotónak is megvan a maga aurája, és ezzel még nem rabolta el a festmény meglévő auráját.

„Ami itt hiányzik, az aura fogalmában foglalható össze. Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája. A folyamat szimptomatikus; jelentősége messze túlmutat a művészet területén.” (Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*)<sup>10</sup>

## Reprodukció-alapú képkapcsolatok

A kópiák, reprodukciók sajátos képkapcsolatokat hoznak létre. Ha fotót készítünk egy vizuális műalkotásról, akkor egy folyamatos kapcsolatot hoztunk létre, a fotó visszautal a lefotózott műre. Az eredetiség kérdése, amelyet Benjamin tárgyal, nem tevődik fel, mert a kópia is eredeti, csak a tárgya egy másik alkotás, de a két alkotás nem hasonlítható,

mediálisan semmiképpen. A reprodukció a legtöbb esetben egy technikai folyamat eredménye, a megsokszorozás létrehoz egy hálózatot, egy olyan kép-függvényt, amely a reprodukált és a reprodukció(k) között áll fenn. Ebben az esetben ismételt képekről beszélünk, a reprodukció során a képszerkezet legtöbbször nem változik, csak új mediális kontextusba kerül. A reprodukció sokszor csak ismeretterjesztést szolgál, de alkotói szándékkal is készülhet. A reprodukciók segítségével egy horizontális képháló jön létre. Aby Warburg *Bilderatlas Mnemosyne* című reprodukciógyűjteménye egyike az első ilyen tudatosan szerkesztett horizontális képhálóknak. A gyűjtemény maga akár önálló műalkotásnak is tekinthető, miközben egy képkapcsolati háló létrehozásával találkozunk.

## Viszontképek = Vertikális képhálók

A viszontképek azok az ismételt képek, amelyek új kép-alkotásokban, új képi környezetben jelennek meg képelemként. Ebben az ismétlési folyamatban a képek hatványozásáról beszélhetünk. A képmigráció, képimplantáció eredménye, hogy egyszerre több kép van jelen, nem lineárisan, hanem integrált módon, egy kép tartalmaz egy vagy több képet. Nemcsak a műalkotások területén, de a hétköznapi képhasználatban, kép-alkotási tevékenységeinkben, az aktuális képi kultúránkban egyre többször használunk újra

képeket, emelünk be új képeink kontextusába már meglévő, ismert képeket. Újrahasznosítjuk a képeket. Rekontextualizáljuk, remedializáljuk, újraértelmezzük őket.

## Referenciális képhálók

A képek nemcsak reprodukció során, hanem referenciális értelemben is megjelenhetnek új környezetben. Ezzel egy nagyon erős kép-kapcsolatrendszer, képhálózatot teremtünk. Csomópontokat képeznek (Barabási Albert László) azok a képek, műalkotások, amelyeket ismételnék egy másik vizuális kontextusban, kópiaként vagy referenciálisan vannak jelen. A legevidensebb hálózati kapcsolódás a reprodukció. Lazább kapcsolódást jelent a referenciális képisméltés.

Ujvárossy László *Politolatria* című alkotása Matthew Barney *Entered Apprentice Cremaster Cycle 3*. (2002) C-printje után készült, amely referenciális háttérre képez. Ujvárossy műve

által a művészettörténet egy másik alkotásával találkozunk úgy, hogy a szerző nem használja a mű reprodukcióját. Egy képi párhuzam jelenik meg, az egyik alkotás kiindulási rendszerként van jelen a létrejövő mű számára.

Bartha József *Ez nem egy... 1 (Ceci n'est pas... 1)* című (2014) alkotása René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (1929) művét idézi, a referencialitás a szöveg által, a mondatszerkezet által valósul meg, nem a kiállított tárgy nyomán. A referencialitás Bartha alkotásában a befogadó, a néző művészettörténeti felkészültségét feltételezi, Magritte neve és a festmény címe sehol nem jelenik meg.



Az ismételt képek hálózatépítő képek. A transzmedialitás jelensége által egyik kép megjelenik egy másik képben, miközben az eredeti kép medialitása is csak utalásszerűen van jelen. Ha egy filmkép állóképként jelenik meg, akkor a film mint mediális környezet nincs jelen, de utalásokból, többnyire szöveg segítségével tudomást szerzünk az eredeti mű mediális környezetéről, de közben csak a fotóval találkozunk, mint állóképpel, a filmfotó pedig ki van ragadva nemcsak mediális, hanem időbeli és montázskörnyezetéből is. A mediális attribútumok is csak referenciálisan vannak jelen, ezeket többnyire tudjuk, észrevesszük vagy felhívják rá a figyelmünket. A médiacsere során újrendeződnek a képi attribútumok is. A viszontképek legtöbbször elveszítik eredeti materialitásukat, ha csak nem homogén materialis ismétlésről beszélünk, amikor fotóról fotót, filmről filmet készítünk. A legtöbb ismételt kép, viszontkép felismerhető ismételt képként. A felismerhetőség feltételez legtöbbször egy bizonyos jártasságot a képi kultúra területén, esetleg művészettörténeti ismereteket is igényel.

A felismerhetőség és az azonosíthatóság soktényezős. Homogén mediális képismétlés például, ha egy festmény egy



másik festményt ábrázol. A festmény a festményben is festett, csupán a festmény kerete nem valódi, a keret is festett. Ebben különbözik a befogadó kép a befogadott képtől: a befogadó képnek valós, materiális kerete van. De ha egy fotót készítünk erről, akkor a fotó lesz a befogadó kép, és a festményt ábrázoló festmény lesz az ismételt kép, a viszontkép.

Jan Vermeer van Delft *Virginál mellett álló hölgy* (1672) című festményén három másik festményt látunk, azaz három festményt a festményben, ezek homogén mediális viszontképek.

A festmények nem ismert művészet-történeti alkotások, egyszerűen az adott kor élettereinek részei, azonban tartalmi vonatkozásban egyáltalán nem elhanyagolható a jelentőségük. Vermeer legtöbb festményén találunk ismételt képeket, mintegy sajátos kézjegyévé vált a kép-a-képben ábrázolása. Számos olyan festményt ismerünk, amely sok más festményt ábrázol, erre példa Morse Samuel F. B. *Gallery of the Louvre* (1831–1833) című alkotása, amely több tucat festményt mutat meg a Louvreban.

Morse Samuel F. B. munkáiban viszatérő elem az ismételt kép, előszeretettel ábrázolt galériákat, műtermeket, amelyek zsúfolásig tele vannak festményekkel, rajzokkal, szobrokkal, műalkotásokkal. Morse kortárs követője Lluís Barba, aki amúgy is zsúfolt klasszikus alkotásokat rendez át, új képeket helyezve el a már

## 55

*Ujvárossy László Politolatria című alkotása Matthew Barney Entered Apprentice Cremaster Cycle 3., 2002, C-printje után*



Bartha József: *Ez nem egy... 1* (*Ceci n'est pas... 1*), kollázs, diptichon (cipzár, szöveg), 2014, fotó: Bartha József

Bartha József: *Ez nem egy... 1* (*Ceci n'est pas... 1*), installáció, (2 db függőágy), 2015 (*Eight present artist kiállítás, Ortodox Zsinagóga, Marosvásárhely*), fotó: Gabriel Boldis

meglévők mellett vagy helyettesítve azokat, természetesen ebben az esetben is csak az alapmunkára való hivatkozást vállalja az alkotó, a képen feltüntetett más képekhez nem kap útmutatást a néző.

Gilles Deleuze és Felix Guattari *Anti-Ödipusz. Kapitalizmus és skizofrénia*<sup>11</sup> című kötetében bevezetik a rizóma fogalmát. A rizóma egy kapcsolatrendszer, amely egy föld alatti hálózat mintájára, a gyökerek és gumók közti láthatatlan kapcsolat biológiai alapjaira épül. A rizóma nem más, mint hálózat.<sup>12</sup>

### **Kép-csomópontok. Refrénképek**

A képhálók, képcsaládok, képkonglomerátumok, képcsoportok sajátos képződmények, amelyeket a képhasználó lény, az ember alkot meg, miközben kialakulnak sajátos kapcsolódási minták. A képhasználat során a képhálókban vannak kitüntetett képek, amelyek nagyon sokszor és sokféle képpel kapcsolódnak. A vizuális művészetek egyre gyakrabban élnek a képisméltés lehetőségével. A művészettörténetben számos olyan példa van, amely képeket ismétel. A festmény a festményben a legkorábbi példája a kép-a-képben jelenségnek, a modern művészettel kezdődően egyre gyakoribb a hatványozott kép, és a médiumcsere, a remedializálás is egyre természetesebb folyamatként volt jelen az alkotómunkában és egyre elfogadhatóbbá vált a befogadó közönség számára. Külön-



Jan Vermeer van Delft: *Virginal mellett álló hölgy*, 1672, olaj, vászon, 52 × 45 cm



Morse Samuel F. B: *Gallery of the Louvre*, 1831–1833

böző médiumok és különféle képek találkozása, keveredése, egymásmellettisége, egymásba épülése, a kép-implantáció, a képi okkuláció a kortárs vizuális művészet egyik axiómá-

11. "Ein Rhizom ist als unterirdischer Strang grundsätzlich verschieden von großen und kleinen Wurzeln. Zwiebel- und Knollengewächse sind Rhizome. Pflanzen mit großen und kleinen Wurzeln können in ganz anderer Hinsicht rhizomorph sein, und man könnte sich fragen, ob das Spezifische der Botanik nicht gerade das Rhizomorphe ist. Sogar Tiere sind es, wenn sie eine Meute bilden, wie etwa Ratten. Auch der Bau der Tiere ist in all seinen Funktionen rhizomorph, als Wohnung, Vorratslager, Bewegungsraum, Versteck und Ausgangspunkt. Das Rhizom selber kann die unterschiedlichsten Formen annehmen, von der verästelten Ausbreitung in alle Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Zwiebeln und Knollen." Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Merve, Berlin 1992, Seite 1.

12. "Der Poststrukturalismus denkt sowohl in unterschiedlichen Vielheiten wie in Zusammenhängen. Das dabei entstehende Bild von Einheit und Vielheit ordnet die Vielheit der Einheit nicht identitätslogisch unter bzw. sie verfällt nicht in bloß nominalistische Opposition, die nichts am Baumschema... ändert. Vielmehr verweben sich Einheit und Vielheit ineinander und weder existiert das eine vor oder über dem anderen noch hebt das eine das andere auf. Keines gibt es ohne das andere." [https://de.wikipedia.org/wiki/Rhizom\\_\(Philosophie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Rhizom_(Philosophie)) - cite\_note-3 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizom*, Aus dem Französischen übersetzt von Dagmar Berger, Merve Verlag, Berlin, 1977.



ja. Ha az állóképek ismétlési arányát vizsgáljuk, akkor mindenféle statisztikai adat nélkül egyértelmű, hogy Leonardo da Vinci *Mona Lisa* (1503–1519) című festménye a leggyakoribb viszontkép, a legkülönbözőbb mediális kontextusokban, a legsokfélebb értelmezésben jelen van. Hasonlóképpen nagy népszerűségnek örvend az ismételt képek táborában Diego Velázquez *Las Meninas* (1656) című festménye<sup>13</sup>, illetve Edvard Munch *Sikoly* (1893) című alkotása.

Az ismétlés a vizuális művészetek kontextusában semmiképpen nem elemezhető az eredetiség vonatkozásában, inkább az újraértelmezés, az átértelmezés felől lehet megközelíteni a jelenséget, ez érvényes a ready-made esetében is, amikor egy hétköznapi tárgyat kiemeli a szerző a hétköznapi környezetéből, rekontextualizál. Ennyiben minden ismétlés egyedi, még akkor is, ha ugyanazt ismétli. Deleuze az egyediségre úgy tekint, mint az ismétlésből fakadó lehetőségre.<sup>14</sup> A művészetben a romantikáig az ismétlés mint elvárási volt jelen, ma mint lehetőség van jelen, sokszor mint provokáció bukkan fel. Az ismétlés a vizuális művészetekben hídként működik, korokat, stílusirányzatokat, alkotó-

13. A *Las Meninas* kapcsán egy online gyűjtemény is született a referenciális alkotásokról, amelyek Velázquez művére utalnak: <http://spacioars.blogspot.com/2010/07/otras-meninas.html>.

14. “Wiederholen heißt sich verhalten, allerdings im Verhalten zu etwas Einzigartigem oder Singulärem, das mit nichts anderem ähnlich oder adäquat ist. Die Spiegelungen, Echos, Doppelgänger gehören nicht zum Bereich der Ähnlichkeit oder der Äquivalenz; und so wenig echte Zwillinge einander ersetzen können, so wenig kann eine Seele tauschen.” (Gilles Deleuze. *Wiederholung*) – Az ismétlés az egyedi, egyszerivel van nagyon szoros kapcsolatban, semmi mással vagy hasonlóval nem azonosítható. A tükröződés, a visszhang, a képmás nem tartoznak a hasonlóság vagy az ekvivalencia kategóriájába, sem az ikreket nem lehet kicserélni, se a lelkeket. – Saját ford.

Lluís Barba: *Sight*. Jan Brueghel & Peter Paul Rubens, 2016, *Diasec*, Ed 2/7, 100 × 170 cm

kat, képeket köt össze. Az ismétlés sokféle formában jelent meg a művészettörténet különböző szakaszaiban. A mimézis, az utánzás volt a legegyszerűbb formája az ismétlésnek, a kép célja a valóság ismétlése volt, pontos leképezése. Ismétlés volt az alkotási folyamat során használt technika, mint tanulható minta, módszer. A téma ismétlése egy újabb szintre emeli a jelenséget. Azonban a műalkotások viselkedhetnek úgy, mint ready-made-ek, mint késztermékek, amelyeket egy későbbi alkotási folyamatban – legtöbb esetben kópiaként, reprodukcióként – használnak.

Bódy Gábor feltételezte a '80-as évek végén, hogy a filmtörténetben<sup>15</sup> eljön majd az az időszak, amikor létrejönnek azok a rövid időtartamú filmegységek, hasonlóan a szavakhoz, amelyeket a filmmondatok megszerkesztéséhez használnak és egy filmszótár részei lesznek, ahonnan szabadon válogathat az, aki filmet szeretne készíteni. A jóslat megvalósult, még ha nem is egészen úgy, ahogyan azt Bódy elképzelte, nem született meg a filmszótár és nem alkotunk ugyan filmmondatokat, de egyre népszerűbbek lettek a gif-ek, amelyek meglévő filmekből ragadnak ki nagyon rövid részleteket, a filmekben egyre gyakrabban fordulnak elő részletek más filmekből. Bódy arra is kitért, hogy a filmelméletnek nem verbális eszközökkel kell megvalósulnia, hanem a film eszközeivel, mintegy önreflexív módon. Bódy Gábor hipotézise arra a megállapításra épül, hogy annyira felhalmozódik a rendelkezésünkre álló képanyag és olyan könnyen elérhetővé válnak a képek, hogy úgy fogjuk használni őket, mint a szavainkat. Természetesen kép-grammatikai szabályok aligha léteznek, mert bármiféle szabályt felállítani, úgy tűnik, nem lehetséges, inkább az ismertség, illetve az elérhetőség fokától függ, hogy mikor és milyen képeket használunk fel, ismétélünk meg, új mediális környezetben, hatványozva őket.

Az appropriation art, hasonlóképpen a ready-made jelenségéhez, a kollázstechnikára alapoz, a found footage film is az újrahasznosítás, az újrafelhasználás elvére épül. A képis-méltés sajátos formáival találkozunk a fent említett esetekben. A kollázstechnika, amely több képet kapcsol össze, az egyik legkonkrétabb példa képhálók, képkapcsolatok létrehozására az alkotói folyamatban. El kell különítenünk az egy képen belül létrejövő képhálókat a különálló képek hal-

mazától. Utóbbiakat a közös megjelenés tere kapcsolja össze, ezen túl persze lehetnek tartalmi, tematikus vagy formai kritériumok, amelyek szerint a halmaz részeivé váltak ezek a képek. Aby Warburg táblái, Gerhard Richter *Atlasa* sajátos példái a képhálók létrehozásának, ez határterülete az alkotói és a kurátori munkának. A deleuze-i értelemben vett deterritorializálás és a reterritorializálás folyamata követhető nyomon ezekben a képgyűjteményekben. A reterritorializáció többnyire a kópiákra vonatkozik, azonban a kópia önmagában is egy de- és reterritorializáció, egy tér-időbeli elmozdítás.

A képhálók különféle médiumokat kapcsolnak egybe a médiumváltás, a remedializálás folyamatában. A filmben is gyakran találunk álló- és mozgóképeket, festményeket, fotókat, illetve homogén mediális kapcsolódásokat, filmet a filmben, amikor egy már létező filmrészlet jelenik meg egy új filmben. Zbigniew Rybczyński *Steps* című filmjében Eisenstein *Patyomkin páncélos* (1925) című filmjének lépcsőjelenetét rendezi újra, a fekete-fehér filmrészletet alapul használja, amerikai turistákat emel be, akik valamiképpen viszonyulnak a filmes történésekhez. Az amerikai turisták úgy vesznek részt az adott filmes kontextusban, hogy képi valóságként élik meg a valóságot, virtuálisan jelennek

15. „Nemsokára bekövetkezhet, hogy feleslegessé válik minden egyéni forgatás, és pusztán a televíziókból vett »ready made« képekre, mint egy szótárra támaszkodva, kifejezhetővé válnak gondolataink...” (Bódy Gábor, 1996)

meg, teljes védettséget élveznek, tőlük függetlenül zajlanak az események, miközben ők a megfigyelő, a pszeudo-jelenlét által képpé válnak. Visszacsatolásos képhálózat alakul ki ezáltal.

Wittgenstein<sup>16</sup> egy találó metaforával írta le a nyelvet mint rendszert. A nyelv mint város megfelelő vizuális ábrázolása a nyelvi folyamatok alakulásának, nevezetesen hogy a már meglévő épületeket, utcákat megtartják, olykor átépítik, a város mindenképpen növekedik, állandó dinamikus alakulásban van. Az új épületek többnyire a város külső részén jelennek meg a wittgensteini interpretációban. Ugyanez



Gerhard Richter: *Atlasz*,  
részlet az 1969-ben elkezdett  
fényképkollázsából

Zbigniew Rybczynski: *Steps*,  
1987

a város-metafora alkalmazható az egyre gyorsabban növekedő képhálózatok esetében is.

### Bibliográfia:

Barabási Albert-László: *Behálózva*. Libri, Budapest, 2016

Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában, in *Végtelen kép*, Pesti Szalon, Budapest, 1996

Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, in [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html)

Curtis, Helena: *Biology*. New York, Worth, 1979

Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve, Berlin, 1992

Deleuze, Gilles – Guattari, Felix: *Rhizom*. Merve Verlag, Berlin 1977

Mitchell, W. J. T.: *Das Leben der Bilder*, Verlag Beck, München, 2008

Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Atlantisz, Budapest, 1988

16. "Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gässchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern." (PU 18) (*Filozófiai vizsgálódások*, 18. paragrafus)