

Mit akarnak a képek valójában?¹

A vizuális kultúrával és művészettörténettel foglalkozó legújabb munkák képekre irányuló meghatározó kérdései értelmező és retorikai jellegűek. Tudni szeretnénk, mit jelentenek és mit tesznek a képek: hogyan közölnek jelekként és szimbólumokként, honnan ered az emberi érzelmet és viselkedést befolyásoló hatalmuk. Valahányszor a vágy kérdése felvetődik, azt rendszerint a képkötőkben vagy képfogyasztókban lokalizálják, a képet a művész vágyának kifejeződéséként vagy a szemlélő vágyait kiváltó mechanizmusként értelmezve. E tanulmányban a vágy színterét magukra a képekre szeretném áthelyezni, és megvizsgálni, mit akarnak valójában ez utóbbiak. E megközelítés természetesen nem feltételezi az értelmező és retorikai kérdések elvetését, hanem – reményeim szerint – kissé más szemszögből tünteti majd fel a képi jelentés és hatalom problematikáját. Hozzásegít minket ugyanakkor a művészettörténetben és más, időnként „vizuális kultúraként” vagy „visual studies”-ként megnevezett tudományágakban végbement változás megértéséhez, amelyet mind a tömeg-, mind az elit kultúrában bekövetkezett „képi fordulattal” (pictorial turn) hoztam összefüggésbe.

Hogy időt takarítsunk meg, abból a feltételezésből indulnék ki, hogy már a „Mit akarnak a képek?” kérdés előfeltevésénél képesek vagyunk a hitetlenségünk felfüggesztésére. Tudatában vagyok, hogy ez egy meglehetősen bizarr, sőt talán kimondottan kifogásolható kérdés. Tudatában vagyok, hogy mindez a képek szubjektívizálásával, élettelen tárgyak kétes megszemélyesítésével jár, illetve a képekkel szembeni olyan regresszív, babonás szemlélettel flörtöl, amelyet – ha komolyan vennénk – a totemizmushoz, fetisizmus-hoz, bálványimádathoz és animizmushoz hasonló praktikákhoz vezetne vissza minket. A legtöbb modern kori, felvilágosult ember ez utóbbiakra gyanakvással tekint, hagyományos formáikban (anyagi tárgyak imádata;

1 A jelenlegi tanulmány a *Mit akarnak a képek?* című esszé sűrített és meglehetősen eltérő változatát képezi, amely a *Visual Culture, Modernity, and Art History* (szerk. Terry Smith, Sydney, Australia: Power Institute, előkészületben levő) lapban fog megjelenni. Szeretném megköszönni Lauren Berlant, Homi Bhabha, T. J. Clark, Annette Michelson, John Ricco, Terry Smith, Joel Snyder és Anders Troelsen e bonyolult kérdésről való gondolkodásban nyújtott segítségét. *October*, 1996. Nyár, 71–82.

élettelen tárgyak – például babák – élőként való kezelése) primitívnek vagy gyermetegnek, modern megnyilvánulásaikban (neurotikus perverzió- vagy árufetisizmus) pedig kóros tüneteknek tartva ezeket.

Azzal is teljesen tisztában vagyok, hogy e kérdés akár annak a vizsgálódásnak az ízléstelen kisajátításaként is hathat, amelyet igen helyes módon a másságot megtestesítő személyek és főleg azon embercsoportok számára tartanak fenn, amelyek a megkülönböztetés tárgyait képezik. A kérdés megismétli az abjekt/a megszegyenített másik, a kisebbség vagy az alárendelt vágyaiban való teljes kutakodást, amely annyira központi szerepet játszott a genderelmélet, a szexualitás és az etnicitás modern kori tanulmányozásainak fejlődésében. „Mit akar a fekete férfi?” – ez a Franz Fanon által felvetett kérdés egyetlen mondatban kockáztatja meg a férfiasság és négeröntudat tárgyiasítását.² A „Mit akarnak a nők?” pedig az a kérdés, amelyet maga Freud is képtelen volt megválaszolni.³ A nők és a színes bőrűek küzdelme arra irányult, hogy közvetlenül beszélhessenek ezekről a kérdésekről, és megfogalmazhassák saját vágyaikról szóló beszámolóikat. Nehéz elképzelni, hogyan tehetik ugyanezt a képek, vagy milyen módon tudna bármely, hasonló jellegű vizsgálódás több lenni egyfajta képmutató vagy (legjobb esetben) öntudatlan hasbeszédnél, mintha Edgar Bergen azt kérdezné Charlie McCarthy-tól: „Mit akarnak a bábok?”

Ettől függetlenül úgy szeretnék előre haladni, mintha érdemes lenne a kérdést felvetni, részben – egyfajta gondolat kísérletként – egyszerűen azért, hogy láthassuk, mi történik, részben pedig abból a meggyőződésből, hogy egy olyan kérdéssel van dolgunk, amit máris feltettünk, amit nem bírunk nem feltenni, s ami emiatt megérdemli az elemzést. Ösztönöznek ebben az értelemben Marx és Freud példái, hiszen mindketten úgy vélték, hogy egy korszerű társadalmi és pszichológiai tudománynak foglalkoznia kell a fetisizmus és az animizmus kérdéskörével, a tárgyak szubjektivitásával, a dolgok személyiségével. A képek olyan tárgyak, amelyeket a személyiség valamennyi jegyével felruháztak: mind fizikai, mind virtuális testtel rendelkeznek; néha a szó szoros értelmében, néha meg átvitt értelemben beszélnek hozzánk. Nem csupán egy felületet tárnak elénk, hanem egy arcot is, amely szembenéz a szemlélővel. Miközben Marx és Freud a megszemélyesített, szubjektivizált tárgyhoz mély gyanakvással viszonyulnak, saját fétiseiket képromboló kritikának vetve alá, energiájuk nagy részét azon folyamatok részletezése köti le, amelyek révén a tárgyak szubjektivitása létrejön az emberi tapasztalatban. És tényleges kérdés, legalábbis Freud

2 Franz Fanon: *Black Skin, White Masks*. Grove Press, New York, 1967, 8.

3 Ernest Jones beszámolója szerint Freud egyszer így fakadt ki Marie Bonaparte hercegnőnek: „Was will das Weib? – Mit akar a nő?”. In Peter Gay (ed.): *The Freud Reader*. Norton, New York, 1989, 670.

esetében, hogy van-e valós kilátás a fetiszizmus betegségének „orvoslására”? Saját álláspontom az, hogy a szubjektivizált tárgy – ilyen vagy olyan formában – gyógyíthatatlan kór, és célravezetőbb Freudra meg Marxra mint e tünet értését és annak talán kevésbé patológikus, romboló formákká való alakítását segítő útbaigazítókra tekintenünk. Röviden, megrekedtünk a tárgyak, különösen a képek mágikus, premodern szemléleteinél, és feladatunk nem abban áll, hogy felülkerekedjünk e viszonyulásokon, hanem abban, hogy megértsük ezeket.

A képek irodalmi feldolgozása során természetesen meglehetősen szemérmetlenül kerül ünneplésre az előbbiektől rejtélyes személyisége. Varázslatos portrék, álarcképek és tükrök, élő szobrok és kísértetházak népesítik be mind a modern, mind a hagyományos narratívákat, és e fantáziaképek kisugárzása a valódi képek szakmai és tömegszemléletét is áthatja.⁴ A művészettörténészeknek talán tudomásuk van arról, hogy az általuk tanulmányozott képek olyan anyagi tárgyak csupán, amelyeket színekkel és formákkal láttak el, ennek ellenére gyakran úgy beszélnek és viselkednek, mintha azok akarrattal, öntudattal, hatóerővel és vággyal rendelkeznének.⁵ Mindenki tudja, hogy az édesanyjáról készült fénykép nem élő, ettől függetlenül továbbra is vonakodik annak megrongálásától vagy megsemmisítésétől. Nem létezik olyan modern kori józan, világi ember, aki azt gondolná, hogy a képekhez mint személyekhez kellene viszonyulnunk, mégis – különleges esetekben – mindig hajlandónak bizonyulunk a kivételtételre.

- 4 A mágikus képek és életre keltett tárgyak a tizenkilencedik századi európai regény különösen szembeötlő sajátosságai, amelyek Balzac, a Brontë-nővérek, Edgar Allan Poe, Henry James oldalain és természetesen a gótikus regényben mindenütt felbukkannak. Lásd Theodore Ziolkowski: *Disenchanted Images: A Literary*. Princeton University Press, Princeton, 1977. Úgy tűnik, mintha a hagyományos vagy premodern „fétisztársadalmakkal” való találkozás és azok felszámolása a szubjektivizált tárgyak felvilágosodás utáni újjáéledését vonta volna maga után a Viktoriánus háztartási terekben.
- 5 A megszemélyesített és „élő” műalkotások nyugati művészettörténeti diskurzusban megjelenő toposzáinak teljes dokumentációja egy különálló esszét igényelne. Ez utóbbi a műtárgy a művészettörténet három kanonikus „atyjánál” – Vasarinál, Winckelmann-nál és Hegelnél – betöltött státuszának vizsgálatával indulna. És gyanítom, arra jutna, hogy a nyugati művészet progresszív és teleológiai narratívái elsősorban nem a látszat és a vizuális realizmus meghódítására összpontosítanak (ahogyan azt gyakran sugallták), hanem arra a kérdésre, hogy milyen módon lehet – Vasari megfogalmazásával – „elevenséget”, „életet” lehelni a tárgyakba. A művészi eszközök Winckelmann általi, saját történelmi fejlődéssel rendelkező ágensekként való értelmezése, illetve az Apollo Belvedere olyan, isteni szikrával telített tárgyként való leírása, amely szemlélőjét Pygmalion életre keltett szobrává alakítja, központi hangsúlyt kapna az esszé keretében, mint ahogyan a műtárgy „szellemkeresztségben” részesített, anyagi dologként való hegeli megközelítése is.

És e magatartás nem korlátozódik csupán az értékes műalkotásokra vagy a személyes jelentőséggel bíró képekre. Minden reklámszakember tudja, hogy – a kereskedelmi zsargont használva – néhány kép „lábbal” rendelkezik, vagyis a jelek szerint rendelkeznek azzal a bámulatos képességgel, hogy új irányokat és meglepő fordulatokat hozzanak létre egy reklámkampány keretében, mintha saját intelligenciával és céltudattal rendelkeznének. Amikor Mózes azt követeli Árontól, magyarázza el, hogyan készítette az aranyborjút, az utóbbi annyit mond, hogy ő csupán tűzbe vetette az izraeliták arany ékszereit, „és ez a borjú lett belőle”, mintha az egy önmaga által létrehozott robotgép lenne. Nyilvánvalóan a bálványok is rendelkeznek „lábbal”. Az elképzelés, miszerint a képek saját társadalmi vagy pszichológiai hatalommal bírnak, tulajdonképpen a kortárs vizuális kultúra uralkodó közhelyévé vált. „Az állítás, hogy a megfigyelt lét, a spektakulum és a szimulákrum társadalmában élünk, nem csupán a korszerű kulturális kritizmus meglátása; egy André Agassi-kaliberű sport- és reklámikon kijelentése, miszerint „az imidzszen múlik minden”, egyértelműen nemcsak a képekről, hanem a képekért is beszél olyasvalakiként, akire magára „csupán mint imidzsre” tekintenek.

Nem nehéz tehát bebizonyítani, hogy a képek személyiségének fogalma legalább annyira elevennek bizonyul a modern társadalomban, mint a hagyományos társadalmakban. A nehézség abban áll, hogy mit is mondjunk ezután. Hogyan lépnek újra működésbe a képekhez – bálványimádathoz, fetisizmushoz, totemizmushoz – való hagyományos viszonyulások a modern társadalmakban? Kultúrkritikusokként az a feladatunk, hogy demisztifikáljuk a képeket, összetörjük a modern bálványokat, és leleplezzük az embereket rabszolgasorba kényszerítő fétiseket? Hogy különbséget tegyünk igaz és hamis, egészséges és beteges, tiszta és tisztátalan, jó és gonosz képek között? A képek jelentenek a politikai csaták megvívására kijelölt terepet, az új erkölctan kifejezésre juttatásának helyszínét?

Erős a kísértés, hogy e kérdésekre egybehangzó igennel válaszoljunk, a vizuális kultúra kritikáját pedig a politikai beavatkozás egyenes irányú stratégiájaként értelmezzük. Ez a fajta bírálat a képeket az ideológiai manipuláció fegyvereiként és tényleges emberi károk okozóiként leplezi le. Az egyik véglet Catherine MacKinnon álláspontja érzékelteti, nevezetesen, hogy a pornográfia nem csupán a nőkkel szemben elkövetett erőszaknak és lealacsonyításnak az ábrázolása, hanem az erőszakos lealacsonyítás *aktusa*⁶ is. Léteznek ugyanakkor a jól ismert és kevésbé ellentmondásos érvek is a vizuális kultúra politikai bírálatának viszonylatában: espedig, hogy a hollywoodi filmgyártás a nőket a „férfi tekintet” tárgyaiként

6 Lásd Catherine MacKinnon: *Feminism Unmodified*. Harvard University Press, Cambridge, 1987, különösen 172–173. és 192–93.

konstruálja; hogy az írástudatlan tömegek manipulációja a vizuális média és a populáris kultúra révén történik; hogy a színes bőrű emberek grafikai sztereotípiáknak és rasszista vizuális megkülönböztetésnek vannak alávetve; hogy a szépművészeti múzeumok a vallási kegyhely és a bank egyfajta hibrid formáját képviselik, ahol az áruvetések a nyilvános hódolat rítusainak lerovására kerülnek kiállításra, amelyet az esztétikai és gazdasági értéktöbblet-termelés céljából terveztek.

Szeretném megjegyezni, hogy a fenti érveknek van némi igazságtartalma (jó párat voltaképpen én magam sorakoztattam fel), ennek ellenére marad valami alapjaiban elégtelen ezekkel kapcsolatban. Talán a legnyilvánvalóbb probléma az, hogy a képek becstelen hatalmának elítélő leleplezése és lerombolása egyszerre könnyű és eredménytelen. A képek azért népszerű politikai ellenfelek, mert miközben határozott állás foglалható ellenük, a nap végére nagyjából mégis minden változatlan marad. A szkópikus rendszereket ismételtén megbuktathatják anélkül, hogy a vizuális vagy politikai kultúrára bármilyen érzékelhető hatást gyakorolnának. MacKinnon esetében e vállalkozás abszurditása igencsak szembeötlő. Valóban hasznos befektetés egy, a társadalmi és gazdasági igazságosságra törekvő, haladó szellemű, humánus politika energiaforrásait a pornográfia felszámolását célzó kampányra fordítani? Vagy mindez, legjobb esetben, csupán a politikai frusztráció egyik tünete, legrosszabb esetben viszont a progresszív politikai energia valós elterelése a politikai reakció kétes formáival való együttműködés irányába?

Röviden, úgy vélem, itt lenne az ideje, hogy megzabolázzuk a politikai tétről alkotott elképzeléseinket a vizuális kultúra bírálata során, és mérsékeljük a „képek hatalmának” retorikáját. A képek kétségkívül nem hatalommentesek, de talán lényegesen hatástalanabbak, mint gondolnánk. A feladat abban áll, hogy finomítsuk és bonyolítsuk a hatalmukról és a hatalmuk működésmódjáról alkotott becsléseinket. Ezért mozdítom el a kérdést a „mit *tesznek* a képek” irányából a „mit *akarnak* a képek” irányába, a hatalom felől a vágy felé, az ellenzéki reakciót kiváltó, uralmon lévő hatalom modelljéről a megkérdozhető vagy (inkább) szólásra bírható alárendelt modelljére. Ha a képek hatalma hasonló a gyöngék hatalmához, akkor talán vágyaik is hasonlóan erőteljesek, hogy fennálló tehetetlenségüket ellensúlyozzák. Kritikusokként valószínűleg azt szeretnénk, ha a képek erősebbek lennének, mint amilyenek valójában, hogy a velük szembeni ellenállásunk, leleplezésünk vagy az irányukban történő felmagasztalásunk egyfajta hatalomérzetet táplálhasson bennünk.

A kép alárendelt modellje viszont megnyitja a hatalom és vágy közötti tényleges dialektikát a képekhez való viszonyulásainkban. Amikor Fanon a négeröntudatról gondolkodik, azt a vizuális találkozás közvetlenségébe

hatoló átokként írja le: „Nézd, egy néger!”⁷ A faji és rasszista sztereotípiák felépítése viszont nem azonos a kép uralmi eszközként való egyszerű alkalmazásával. Sokkal inkább egy kettős kötés összecsomózásáról van szó, amely egyidejűleg sújtja a rasszizmus alanyát és tárgyát.⁸ „A fajgyűlölettel együtt járó vizuális erőszak kettéhasítja tárgyát, egyszerre hiperláthatóvá⁹ és láthatatlanná téve – Fanon szavaival – az „utálat” és „rajongás” objektumát.¹⁰ Az „utálat” és a „rajongás” pontosan azok a kifejezések, amelyekkel a Bibliában a bálványimádatot káromolják.¹¹ Akárcsak a sötétbőrű férfit, a bálványt is egyszerre megvetés és imádat övezi, gyalázzák, mert egy jelentéktelen senki, egy szolgál, ugyanakkor idegen, természetfeletti erőként rettegik. „Ha a vizuális kultúrában a bálványozás a kép-hatalom legdrámaibb formája, az mindenképpen egy rendkívül ellentmondásos és zavaros természetű erő. Amennyiben a vizualitást és a vizuális kultúrát megfertőzte egyfajta, a bálványozáshoz és a fajgyűlölet „gonosz szeméhez” társított „büntudat”, egyáltalán nem meglepő, ha Martin Jay a szemet magát olyasvalamiként gondolja el, mint amit a nyugati kultúrában viszsztatérően „a földre szegeznek”, a látást pedig olyasvalamiként, mint amit ismételten „besároznak”.¹² Ha a képek személyek, akkor azok színes bőrű

7 Fanon: i. m., 109.

8 E kettős kötés árnyaltabb elemzéséhez lásd Homi Bhabha: *The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism*. In uó: *The Location of Culture*. Routledge, New York, 1994, 66–84.

9 Túlságosan láthatóvá/ hipervizibilissé.

10 „Számunkra az a személy, aki a néget imádja, pont annyira beteges, mint az, aki undorodik tőle.” – Fanon: i. m., 8.

11 Lásd például Astóretnek, „a szidóniak förtelmes bálványának, Kemósnak, a móábiak förtelmes bálványának és Milkómnak, az Ammón fiai utálatos bálványának” leírását (Királyok 2., 23:13) és Ézsaiás 44:19: „és maradékából utálatosságot csináljak-é, és leboruljak a fa-gally előtt?” Az Oxford Angol Szótár fényt derít a kétes etimológiára: „az »abominable« (»utálatos«), rendszerint »abhorrible«-ként leírt szót az, »ab homine«, azaz »az emberitől távol eső, nem emberi, állatias« jelentéssel ruházzák fel. A mozgókép állatival való összefüggésbe hozása, gyanítom, a képi ábrázolási vágy sarkalatos jellemvonása. Az »abomination« („utálat”) terminust visszatérően alkalmazzák a „tisztátalan” vagy tabu állapotok vonatkozásában is a Bibliában. Lásd Carlo Ginzburg értekezését a bálványról mint olyan lehetetlen, összetett alakzatokat bemutató, „szörnyűséges” képről, amely emberi és állati vonásokat ötvöz: *Idols and Likeness: Origen, Homilies on Exodus VIII.3, and Its Reception*. In *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*. Phaidon Press, London, 1994.

12 Lásd Martin Jay: *Denial of Vision in Twentieth Century French Thought*. University of California Press, Berkeley, 1993.

vagy megjelölt egyének, és a teljesen fehér vagy fekete váson, az üres, jelöletlen felület botránya ekként egy egészen más arcát mutatja.¹³

A képek nemét illetően világos, hogy az előbbieket „alapértelmezett” helyzete nőnemű, „a nézői szerepet” – Norman Bryson szavaival élve – „a nő mint imázs és a férfi mint a tekintet hordozója közötti szembenállás köré konstruálva.”¹⁴ A „Mit akarnak a képek?” kérdés így elválaszthatatlan a „Mit akarnak a nők?” kérdéstől. Chaucer – mintegy Freud előfutáraként – egy egész narratívát épít fel a „Mire vágnak leginkább a nők?” kérdés köré. Ez utóbbit egy olyan lovagnak teszik fel, akit egy udvarhölgy megerőszkolásáért bűnösnek találnak, és aki egy év haladékot kap halálos büntetése előtt arra, hogy megkeresse a kérdésre a helyes választ. Ha hibás válasszal tér vissza, halálos ítéletét végrehajtják. A lovas számos helytelen feleletet kap a megkérdezett nőktől – pénz, hírnév, szerelem, szépség, előkelő ruhák, bujálkodás az ágyban, sok csodáló. Helyes válasznak a „maistrye” bizonyul, amely a jog vagy beleegyezés szerinti „mastery” (uralom) és a magasabb rendű erővel vagy ravaszsággal járó hatalom kétértelműségét magába sűrítő, középkori, összetett angol kifejezés.¹⁵ Chaucer meséjének hivatalos tanulsága az, hogy a konszenzusos, szabadon adott uralom a legüdösebb, ám Chaucer narrátora, a cinikus és világi bathi aszszonyság tudja, hogy a nők hatalmat akarnak (azaz hatalom híján vannak), és annak bármilyen formáját elfogadják.

Mi a tanulság a képek tekintetében? Ha alkalmunk nyílna interjút készíteni valamennyi képpel, amellyel egy év alatt szembetalálkozunk, vajon milyen válaszokat kapnánk? Bizonyára többen ezek közül Chaucer „helytelen” válaszait adnák: nevezetesen, hogy rengeteg pénzt szeretnének érni; szépségükért csodálva és dicsérve lenni; megannyi szerelmes imádottjává válni. De mindenek felett a szemlélő fölötti uralomra vágyának. Michael Fried a festmények „ősi konvencióját” pontosan ezekkel a szavakkal foglalja össze: „a tablónak... elsőként vonzania, majd lebilincselnie, végül elbűvölnie kellett szemlélőjét, vagyis megszólítania, maga előtt elidőztetnie, és oly módon „fogva tartania”, mintha amaszt megbabonázta,

13 Caroline Jones említi, hogy Rauschenberg úgy tekintett felesége fehér festményeire, mint „túlérzékeny, finom membránokra, amelyek a legcsekélyebb jelenséget is rögzítik fehér hártáyaikon. Lásd: *Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego*. *Critical Inquiry*, 1993 (19):4., 647–69.

14 Norman Bryson – Michael Ann Holly – Keith Moxey (eds.): *Introduction to Visual Culture: Images and Interpretations*. University Press of New England, Hanover, N.H., 1994, xxv.

15 Köszönetem Jay Scleusenernek a chauceri „maistrye” fogalommal kapcsolatos útbaigazításáért.

továbbmozdulásra képtelenné tette volna.”¹⁶ A festmény vágya röviden az, hogy helyet cserélhessen szemlélőjével, egyfajta „Medúza-hatás” révén megbénítva, kővé dermedtve, illetve saját tekintete számára képpé változtatva megfigyelőjét. Ez a hatás talán a létező bizonyítékok közül a legegységelműbb arra vonatkozóan, hogy a képek és a nők hatalma egymás mintáját követi, amely egy meglehetősen lealacsonyított, megcsönkített, kasztrált közös modell. Vágyott hatalmuk hiányként, és nem tulajdonként nyilvánul meg.

Bizonyára sokkal részletesebben is kidomboríthatnánk a képek, a nőiesség és a négeröntudat közötti összefüggést, ha a képek alárendelt helyzetének további változatait is figyelembe vennénk a nem, a szexuális irányultság, a kulturális helyszín, sőt a faji identitás további modelljei szerint (tétélezzük fel például, hogy a képek vágyainak alapjául az állatok vágyai szolgáltak. Mire utal Wittgenstein bizonyos, széles körben elterjedt, „queer képek”-jellegű, filozófiai metaforákra való gyakori hivatkozásai-ban?). Most azonban csak Chaucer válaszkeresési modellje felé szeretnék fordulni, és megvizsgálni, mi történik akkor, ha a képeket a vágyaikról kérdezzük ahelyett, hogy jelentéshordozókként vagy hatalmi eszközök-ként tekintenénk rájuk.

Kiindulásként egy olyan képet vennék alapul, amely önmaga helyett beszél, a James Montgomery Flagg által az első világháború idején tervezett, híres „Uncle Sam” (Sam nagybácsi) amerikai hadseregbe toborzó plakátját. Ez utóbbi vágya teljesen világos, amely egyetlen, meghatározott tárgyra irányul: „téged” akar, nevezetesen a katonai szolgálatra megérett, fiatal férfit. A kép közvetlen vágya a Medúza-hatás egyik változatára hasonlít: éspedig, miközben megszólítja a szemlélőt, arra törekszik, hogy odaszögezze őt tekintete közvetlenségével (legnagyszerűbb képi sajátosságával) és a nézőt kiválasztó, vádoló, kijelölő és utasító, a perspektivikus ábrázolás által megrövidülő mutatóujjával. De az odaszögezés vágya csupán egy átmeneti, mulékony készlet. A hosszabb távú indíték a szemlélő mozgósítása, a legközelebbi toborzóállomásra, végül pedig a tengerentúlra küldése, hogy harcoljon és valószínűleg meghaljon a hazájáért.

A fenti értelmezés azonban csak egy lehetséges olvasata annak, amit a pozitív vágy nyilvánvaló jeleinek nevezhetünk. A mutató vagy hívogatóan intó kéz gesztusa a modern toborzóplakát szokványos jegye. Ahhoz, hogy ennél tovább mehessünk, fel kell tennünk a kérdést, hogy mit akar a kép a hiány vonatkozásában. Ezen a ponton a német plakáttal való ellentét igen szembevetendő. Az utóbbin egy fiatal katona szólítja testvéreit a harcban lelt hősi halál testvériségébe. Sam nagybácsinak, amint azt a neve is sugallja,

16 Michael Fried: *Absorption and Theatricality*. University of Chicago Press, Chicago, 1980, 92.

sokkal törekenyebb, közvetettebb a kapcsolata az újoncjelölttel. Az előbbi egy olyan idősödő férfi, akiből hiányzik a csatához szükséges fiatalos lendület, és – ami talán ennél is fontosabb – az az egyenes, vér szerinti kapcsolat, amit egy honfitárs alakja idézne. Ő arra buzdítja a fiatal férfiakat, hogy egy olyan háborúban harcoljanak és veszítsék életüket, amelyben sem ő, sem fiai nem fognak részt venni. Sam nagybácsinak nincsenek „fiai”, csak „valódi, élő unokaöccsei”, ahogyan George M. Cohan fogalmazott; Maga Sam nagybácsi magtalan, egyfajta elvont, test és vér nélküli kartonpapír-figura, aki mindazonáltal – a nemzet megszemélyesítőjeként – más férfiak fiaiól követeli testük és vérük adományozását. Nagyon is helyénvaló, hogy ő a „Yankee Doodle” brit karikatúráinak képi leszármazottja, a *Punch* oldalait az egész tizenkilencedik század alatt ékesítő, nevetséges alak. Legtávolabbi őse valós személy, „Uncle Sam Wilson” (Sam Wilson nagybácsi), az amerikai hadsereg marhahús-beszállítója az 1812-es háború alatt. Elképzelhetjük a jelenetet, amint Sam nagybácsi eredeti prototípusa nem egy fiatal férfiakból álló csoportot, hanem egy lemeszárlás előtt álló marhacsordát üdvözl.

Szóval, mit akar ez a kép? Egy teljes körű elemzés a nemzetpolitikai tudattalan mélyére vezetne minket, amelyet névlegesen testetlen absztrakcióként, törvényekből, és nem emberekből álló felvilágosodás kori alkotmányként, alapelvekként, és nem vér szerinti kapcsolatokként gondolnak el, és amelyet voltaképpen egy olyan hely testesít meg, ahol idős, fehér férfiak különböző fajokhoz tartozó, fiatal férfiakat küldenek csatába, hogy azok megvívják az előbbieket harcát. Amiben ez a valós és elképzelt nemzet hiányt szenved, az a hús – a testek és a vér –, és akit azok megszerzéséért elküld, az egy üres ember, egy hússzállító vagy talán csupán egy művész. Sam nagybácsi plakátjának korabeli modellje, mint kiderült, maga James Montgomery Flagg volt. Sam nagybácsi tehát a nemzeti színekben feszítő, hazafias amerikai művész önarcképe, aki milliónyi azonos nyomatban sokszorosítja önmagát a képek és a művészek számára elérhető termékenység révén. Tömeggyártású imázsának „testetlenségét” ellentétezték kézzelfogható megtestesülése és tartózkodási helye a nemzetszerte elszórt toborzóállomások (és a toborzott újoncok valós testének) formájában.

E háttér ismeretében csodával határosnak gondolhatnánk, hogy ennek a plakátnak toborzóeszközként egyáltalán volt ereje vagy hatékonysága, és valóban nehéz lenne bármit is tudni a kép valódi hatalmáról. Ami viszont leírható, az pontosan a kép vágykonstrukciója a hatalommal és tehetetlenséggel kapcsolatos fantáziák vonatkozásában. Talán a kép finom nyíltsága saját vértelen sterilitásáról, illetve a kereskedésben és karikatúrában gyökerező eredetéről jelenti azt a párosítást, amely az Egyesült Államokhoz olyannyira találó szimbólumként tünteti fel.

Néha a vágy világos jelei már önmagukban is sokkal inkább a hiányra, mintsem a parancsadási hatalomra hívják fel a figyelmet, ahogyan az a Warner Bros. *A dzsesszénekesben* Al Jolsont ábrázoló plakátja esetében is történt, akinek kézmozdulatai egy „Mammy” nevű dajkához való fo-hászkodásra, esedezésre, az iránta érzett szeretet kinyilvánítására utalnak, illetve egy olyan közönségre, amely a színházba, és nem a toborzóirodába helyezendő át. Amit ez a kép akar, eltérően attól, amit kér, az voltaképpen az alak és a háttér szilárd kapcsolata, a test tértől, a bőr ruházattól, a test külső részének a belsőtől való elhatárolása. És ez az, amit nem kaphat meg, hiszen a faj- és a testkép stigmái feloldódnak a fekete-fehér terek váltakozó, oda-vissza játékában, amelyek úgy „villognak” előttünk, akárcsak a filmes médium maga, mint a beígért faji álarcosbál színtere. A kép pontosan azon látvány iránt ébreszti fel a vágyunkat – ahogyan Lacan mondaná –, amit nem mutathat meg. Bármilyen különleges hatalma is van, azt ez a tehetetlenség adja.

Olykor a vizuális vágy tárgyának eltűnése egy képről a szemlélő-generációk tevékenységének közvetlen nyomára utal, amint azt a következő 11. századi bizánci miniatűr esete is példázza. Krisztus alakja, akárcsak Sam nagybácsié és Al Jolsoné, közvetlen módon szólítja meg szemlélőjét a 78. Zsoltár versszakainak segítségével: „Figyelj, én népem az én tanításomra; hajsatok füleiteket számnak beszédeire.” Ami azonban a kép fizikai bizonyítékából egyértelműnek tűnik, az az, hogy a fülek nem hajlottak olyannyira a száj beszédeire, mint amennyire a szájak tapadtak a képen lévő ajkakra, az arcot majdhogynem a feledésig koptatva. Akik a miniatűrt megtekintették, Damaszkuszi János tanácsát követve „átölelték (a képet) szemeikkel, ajkaikkal, szívükkel.”¹⁷ Sam nagybácsiéhoz hasonlóan ez a kép is a szemlélő testére, vérére, szellemére pályázik; Sam nagybácsitól eltérően a találkozás során saját testét adja, az eucharisztikus áldozat egy-fajta újrajátszásaként. A kép arctalanná maszatolása nem jelent megszenteltelenítést, sokkal inkább a festett test áthelyezését a szemlélő testébe.

A képi vágy ilyen jellegű közvetlen megnyilvánulásait természetesen a „vulgáris” képalkotási módokhoz társítják általában – kereskedelmi reklámokhoz és politikai vagy vallási propagandához. A kép mint alárendelt kérést intéz vagy parancsot ad, amelynek pontos hatása és ereje egy, a pozitív vágy jeleit és a hiány vagy tehetetlenség nyomait ötvöző interszubjektív találkozás során mutatkozik meg. De mi van a tényleges „műalkotással”, az esztétikai tárggyal, amelynek egyszerűen csak „léteznie” kellene, teljes szépségében és fenségében? Az egyik lehetséges válasz Michael Friedtől származik, aki azzal érvel, hogy a modern művészet megjelenése pontosan

17 A bővebb kifejtésért lásd Robert S. Nelson: *The Discourse of Icons, Then and Now*. *Art History* 1989 (12):2., 144–55.



Szükségem van rád az Egyesült
Államok hadseregének legközelebbi
toborzóállomásán.
James Montgomery Flagg.
Az Egyesült Államok toborzóplakátja



Német sorozóplakát.
1915–1916 körül

a lemondással vagy a vágy jeleinek közvetlen megtagadásával hozható összefüggésbe. A Fried által csodált képi csábítás folyamata pontosan közvetettségével, a szemlélővel szembeni látszólagos közömbösségével, saját belső drámájában való antiteátrális elmélyülésével arányosan lesz sikeres. A Friedot elbűvölő, egészen sajátos képek azáltal jutnak hozzá ahhoz, amihez szeretnének, hogy olybá tűnnek, úgy tesznek, mintha semmit nem akarnának, mintha mindenük meglenne, amire szükségük van.

Ebben a tekintetben példaértékű Géricault *A Medúza tutajja* és Chardin *Buborékot fújó fiú* című munkáinak Fried általi megvitatása, amely segít megérteni, hogy nem csupán arról van szó, amit a képen lévő alakok látszólag akarnak, hanem a vágy általuk közvetített, olvasható jeleiről is. E vágy lehet eksztatikus és merengő, akár a *Buborékot fújó fiú* esetében, ahol az alakot magába szippantó, csillámló, remegő gömb természetes leképezése [Chardin] saját festői aktusába való belefeledkezésének, ugyanakkor proleptikus tükrözése a szemlélő befejezett mű előtti elmélyüléséről alkotott elképzelésének.¹⁸ A vágy ugyanakkor lehet erőszakos is, mint

18 Fried: i. m., 51.



A dzsesszénekes. Warner Bros. Plakát.
1927



Krisztus.
Washington, Dumbarton Oaks

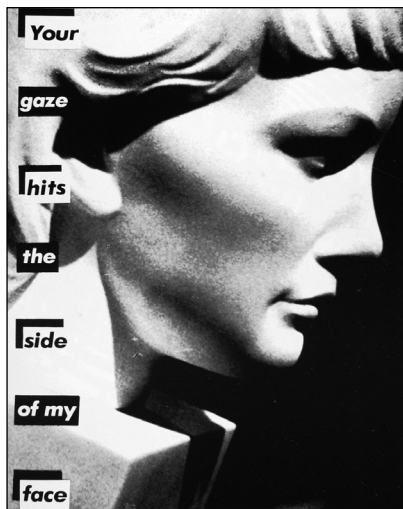
például *A Medúza tutaja* esetében, ahol a „tutajon lévő férfiak küzdelmét” nem csupán annak belső, kompozíciós elrendezésével és a látóhatáron feltűnő mentőhajó jelével kapcsolatban kell értenünk, hanem „annak a készítésnek a vonatkozásában is, hogy elmenekülhessenek a tekintetünk elől, véget vethessenek a közszemlére kitettségnek, és megszabadulhasanak egy olyan jelenlét elkerülhetetlen, fenyegető tényétől, amely még a szenvedéseiket is teatralizálja”.¹⁹

Az ilyen típusú képi vágy végpontját, úgy gondolom, a modernista absztrakció purizmusa jelöli ki, amelynek a szemlélő jelenlétére vonatkozó tagadását Wilhelm Worringer tárgyalja az *Absztrakció és empátia* című művében, végső redukcióját pedig a korai Rauschenberg fehér festményei jelenítik meg. Az absztrakt festmények olyan képek, amelyek nem kívánnak képek lenni. De a vágy, hogy ne fedjék fel vágyukat, továbbra is a vágy egy formája marad, jegyzi meg Lacan. Az egész antiteátrális hagyomány újra a kép alapértelmezett feminizációjára hívja fel a figyelmet, amelyet olyasvalamiként kezel, mint ami köteles vágyat ébresztetni a szemlélőben anélkül, hogy a vágy vagy a megfigyeltség tudatának bármilyen jelét is feltárná, mintha a szemlélő a kulcslyuknál kukkolna.

19 Fried: i. m., 154.



Jean-Baptiste Chardin.
Szappanbuborékok.
1731–1733 körül



Barbara Kruger. Cím nélküli
(Tekinteted arcélembé vág). 1982

Barbara Kruger *Untitled (Your Gaze Hits the Side of My Face)*²⁰ című fotókollázsa meglehetősen közvetlenül elegyedik szóba a képi vágy e purista vagy puritán leírásával. A képen látható márványarc, akárcsak Chardin buborékot fújó fiújának elmerült arca, oldalnézetben jelenik meg, megfedkezve a néző tekintetéről vagy az éles fénysugárról, amely felülről pásztázza végig arcvonásait. Az alak befele fordulása, üres tekintete és rideg, kifejezéstelen arca vágyon túlinak tünteti fel őt, a tökéletes nyugalom azon állapotában, amelyet rendszerint a klasszikus szépséghez társítunk. A képre ragasztott verbális címkék azonban az előbbivel szöges ellentétben lévő üzenetet közvetítenek: „tekinteted arcélembé vág.”

Ha ezeket a szavakat a szobor által mondottakként olvassuk, annak teljes arckifejezése hirtelen megváltozik, mintha egy élő, ám épp kővé dermedt személy volna, akire a Medúza pozícióját elfoglaló néző rászzegezi erőszakos, vészterhes tekintetét. De a felirat elhelyezése, részekre bontása (nem beszélve a „your” és „my” birtokos mellénevek használatáról)²¹ a szavakat oly módon tünteti fel, mintha azok váltakozva lebegnének és rögzülnének a fénykép felületén. A szavak felváltva a szoborhoz, a fényképhez, illetve a művészhez „tartoznak”, akinek vágói és illesztői munkája annyira

20 Cím nélküli (Tekinteted arcélembé vág) – ford. megj.

21 Jelen esetben a „-d” és „-m” birtokos személyjelek használata. (A ford. megj.)

szembetűnően előtérbe helyeződik. Olvashatjuk ezt, például, egy női alaknak a tekintet nemi politikájáról szóló, nyílt üzeneteként, aki a hímnemű „lookism” erőszakosságát rója fel. De a szobor neme igencsak meghatározatlan; lehetne akár egy Ganümedész is. És ha a szavak a fényképhez vagy a teljes kompozícióhoz tartoznának, milyen nemet tulajdonítanánk azoknak? E kép legalább három összeférhetetlen üzenetet küld saját vágyára vonatkozóan: azt szeretné, ha látnák; nem akarja, hogy lássák; közömbös aziránt, hogy látják vagy sem. Az Al Jolson-plakáthoz hasonlóan, hatalmát a változó értelmezések villódzásából származtatja, amely a szemlélőt egyfajta bénult állapotba juttatja, hiszen – akár egy leleplezett kukkolót – egyidőben „kapja rajta a nézésen” és szólítja meg halálos pillantású Medúzaként.

Mit akarnak tehát a képek? Le tudunk vonni bármilyen általános következtetést is e sietős felmérés nyomán?

Az első gondolatom az, hogy a jelentés és hatalom kérdésköréről a vágy problematikája fele való elmozdulást szorgalmazó nyitó gesztusom ellenére folyamatosan visszatértem a szemiotika, a hermeneutika és a retorika eljárásaihoz. A „Mit akarnak a képek?” kérdés értelemszerűen nem kerülheti meg a jelek értelmezését. Minden, amit elér, az az értelmezés célpontjának finom eltolása, magukról a képekről (és talán a jelekről) alkotott képünk leheletnyi módosítása.²² A kulcs e módosításhoz/ eltoláshoz a képek (1) „animált” lényekként, kvázi-közvetítőkként, álszemélyekként értelmezett konstitutív fikciójának jóváhagyása; (2) e személyek nem szuverén alanyokként vagy testetlen szellemekként, hanem olyan alárendelteként való konstruálása, akiknek testét a különbözőség stigmájával jelelték meg, és akik közvetítőkként és bűnbakokként működnek az emberi vizualitás társadalmi terében. Rendkívül fontos e stratégiai váltás szempontjából, hogy ne tévesszük össze a kép vágyát a művész, a szemlélő vagy a képen megjelenő alakok vágyaival. Amit a képek akarnak, az nem esik egybe az általuk közvetített üzenetekkel vagy az általuk kifejtett hatással; még csak azzal sem esik egybe, amiről azt állítják, hogy akarják.

Az emberekhez hasonlóan a képek nem tudják, mit szeretnének; segítségre van szükségük, hogy visszaemlékezzenek erre a másokkal folytatott párbeszéd révén.

Nehezebbé is tehettem volna ezt a vizsgálatot, ha az absztrakt festmények (a képek, amelyek nem akarnak képek lenni) vagy a tájképjellegű zsánerek fele fordulok, ahol a személyiség – Lacan szavaival élve – csupán

22 Joel Sydney javaslata szerint e figyelemeltolódás Arisztotelész retorika (a jelentés közvetítésének és a hatásnak a tanulmányozása) és poétika (egy olyan alkotás sajátosságainak elemzése, amelyhez úgy viszonyulnak, mintha lélekkel rendelkezne) közötti különbségtételével írható le.

mint „filigrane” bukkan fel. Az arcból, azaz a mimézis ősi tárgyából és felületéből indulok ki, a tetovált ábrázattól a festett arcokig haladva. De a vágy kérdése bármelyik képnek címezhető, és a jelenlegi tanulmány nem több, mint egy javaslat arra, hogy ezt mindenki próbálja ki maga.

Amit a képek tőlünk akarnak, amit nem sikerült megadnunk nekik, az az ontológiájuknak megfelelő vizualitás eszméje. Úgy tűnik, a vizuális kultúrát tárgyalók figyelmét gyakran tereli el az innováció és modernizáció retorikája. Ez utóbbiak azt szeretnék, ha a szövegalapú tudományágakhoz, valamint a film- és tömegkultúra vizsgálatához felzárkózó fogócska révén aktualizálhatnák a művészettörténetet. El szeretnék törölni a magas és alacsony kultúra közötti különbségeket, „a művészettörténetet a képek történetévé” alakítva. Fel szeretnék számolni a művészettörténet feltételezett támaszkodását a „hasonlóság és mimézis” naiv fogalmaira és a képek iránti, látszólag nehezen kiirtható, babonás, „természetes attitűdökre”. A képek „szemiotikus” vagy „diskurzív” modelljei felé fordulnak, amelyek az előbbieket az ideológia, az uralmi technológiák kivetüléseiként tüntetik fel, s amelyeknek szerintük a tisztánlátó kritika segítségével lehet ellenállni.²³

Nem arról van szó, hogy a vizuális kultúra ezen megközelítése helytelen vagy eredménytelen lenne. Ellenkezőleg, figyelemre méltó átalakulást indított el az akadémiai művészettörténet álmatag börtönében. De ez minden, amit akarunk? Vagy (konkrétabban) ez minden, amit a képek akarnak? A legjelentősebb változás, amelyet a vizuális kultúra egy kielégítő elmélet keresése során felmutatott, az a vizualitás társadalmi erőterének – a másokat szemlélés és a szemlére kitettség mindennapi folyamatainak – nyomatékosításában áll. A vizuális kölcsönösség ezen összetett erőtere nem annyira a társadalmi valóság mellékterméke, mint inkább annak aktív alkotója.

A társadalmi kapcsolódások során a látás legalább annyira fontos közvetítői szerepet tölt be, mint a nyelv, miközben az nem redukálható a nyelvre, a „jelre” vagy a diskurzusra. A képek egyenlő jogokat akarnak a nyelvvel, nem pedig nyelvvé átalakulni. Sem a „képek történetének” szintjére, sem a „művészettörténet” magaslatára nem akarnak kerülni, hanem többszörös alanyi pozícióval és személyazonossággal rendelkező, összetett egyedekké szeretnék nyilváníttatni magukat. Egy olyan hermeneutikát akarnak, amely Panofsky ikonológiájának nyitógesztusához tér vissza, még mielőtt Panofsky kidolgozná saját értelmező módszerét, és a képpel való első szembesülést egy olyan „ismerőssel” történő találkozáshoz hasonlítaná, aki „kalaplevétellel üdvözl engem az úton”.

23 Ebben a kutatásban Bryson, Holly és Moxey a *Visual Culture (Vizuális kultúra)* szerkesztői bevezetőjében írt, alapvető állításait foglalom össze.

A képek tehát nem azt akarják, hogy értelmezzék, dekódolják, imadják, összetörjék, leleplezzék, demisztifikálják őket, vagy hogy ők bűvöljék el a szemlélőt. Talán még azt sem szeretnék, hogy a szubjektivitás vagy a személyiség legyen osztályrészük jó szándékú kommentátoroknak köszönhetően, akik úgy gondolják, hogy az emberi természet a legnagyobb bók, amivel a képeket illethetik.

Lehet, hogy a képek vágyai nem emberiek, és jobban modellezhetők az állatok, gépek, kiborgok alakjait figyelve, vagy a legegyszerűbb képek nyomán haladva, mint amilyenek az Erasmus Darwin által leírt „növények szerelmei”. A képek tehát végső soron nem akarnak mást, minthogy egyszerűen megkérdezzék tőlük, mit akarnak, elfogadva, hogy válaszuk akár „Az égvilágon semmit” is lehet.

Nagy Eszter fordítása