

Somogyi Zsófia

Képek lázadása (?)

(A képekről,
a XXIV. Miskolci
Grafikai Triennále
űrügynén)

Aki képekkel szakmájából adódóan foglalkozik – mint művészettörténész, művész, esztéta, rajztanár, vizuális nevelő, bárki –, az észrevehette már magán, hogy véget nem érő, időnként szünetelő, de újra és újra beinduló memorit játszik. Saját magával. Illetve, nem csak egyezéseket kutat egy rendszerben – a saját agyában, a saját emlékei között –, amelyben a párok sokféle lehetnek, hanem hasonlóságokat is. Az előbbi azt jelenti, hogy egy képnek a párja lehet egy név, egy cím, egy műfaji címke, egy évszám, stb. A második azt jelenti, hogy a képnek a párja egy sor másik lehet, amely hasonlít, emlékeztet rá, s a kép-kártyákat ebben az esetben akkor „vehetjük fel” boldog nyertesként, ha rájövünk, hogy miért teremtett az agyunk kapcsolatot a két kép között. A művészettörténet tanulásának az egyetemen hatalmas előnyei voltak: nem csak az, hogy a sötétet igénylő vetítések (azaz minden előadás) alatt jóval több mindent lehetett csinálni, mint más normál órákon. A nyereség főleg abban állt, hogy egy könyvtárban végigtanult nap befejezéseként még mindig tanulni minősült a képek nézegetése, a hatalmas, gyönyörű albumok lapozgatása, és a vacillálás oldalanként, hogy akkor most megnézzem-e az alkotót, vagy még erőltessem, hátha eszembe jut. S ez azóta sem változott: a munkám alapja, hogy képeket nézgessek.

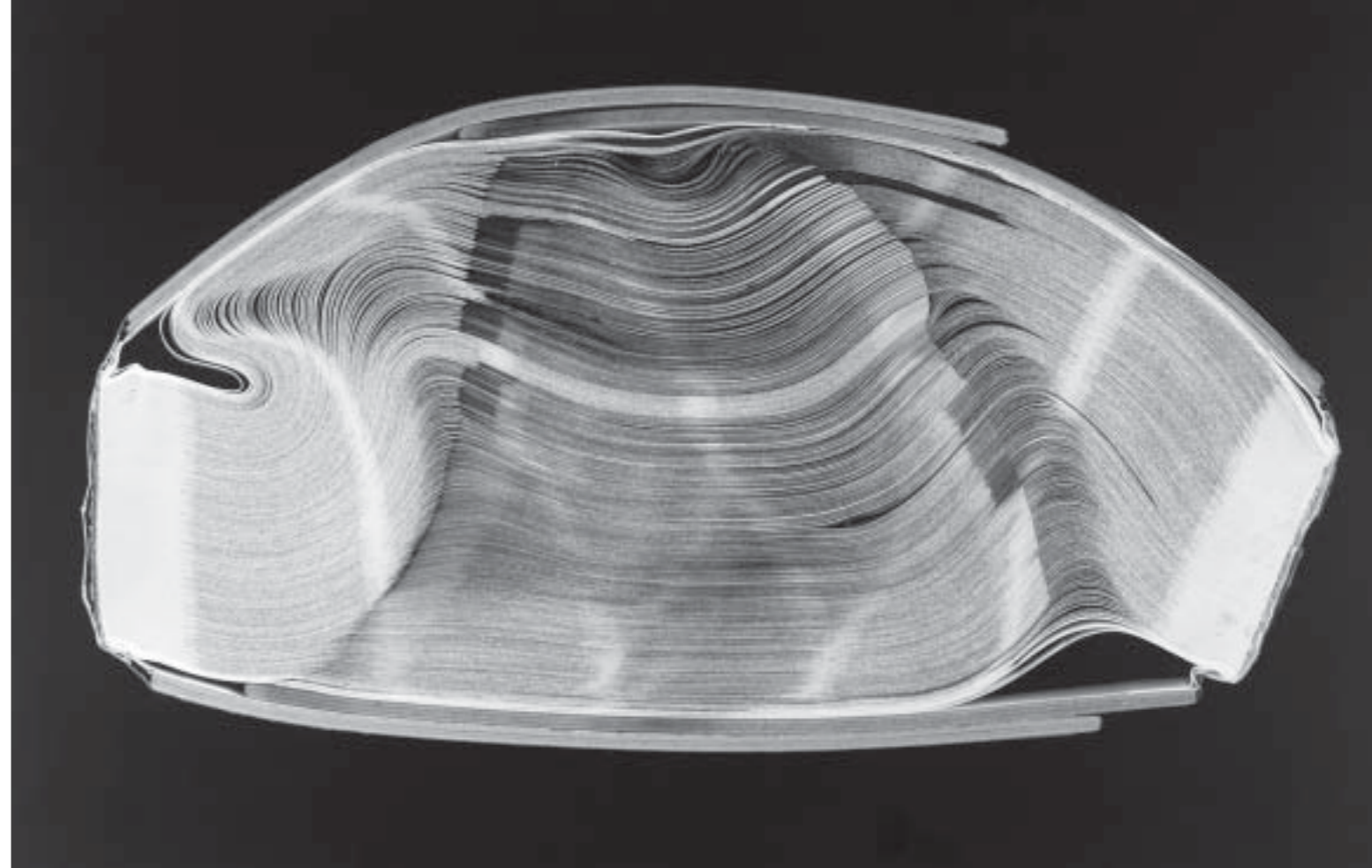
Mivel abszolút éretlen fejjel kerültem az egyetemre, s így egy sor elméletet, problémát, kérdést már alapjáraton sem értettem meg akkor *valójában*, így ma nem akarok egyértelmű ítéletet hozni arról, hogy mi mindent nem oktattak a képekkel kapcsolatban a művészettörténet szakon.¹ Az azonban tény, hogy számomra a párhuzamosan hallgatott esztétika szak a vertikális tengely mellett horizontális távlatokat megnyitó, létfontosságú szerepet töltött be. Ez a szerencsés helyzet azonban nemsokára

talán többeknek és magától értetődően adatik majd meg, s lesz még komplexebb élmény és forrás (s itt most nem a bolognai rendszer hozta változásokra gondolok). Egyre több kritika éri ugyanis a „hagyományos”, „keményvonalas” művészettörténetet a vizualitáselmélet tudományága, és annak tárgya, a vizuális kultúra felől.

A vizuális kultúra ideális esetben a művészettörténet ill. esztétika mellett lényegi kiegészítő funkciót tölthet be. Mivel új szempontokat és kérdéseket vezet be a két nagy hagyományú tudományág alapját képező képekkel, illetve azok érzékelésének, működésének különböző módoszataival kapcsolatban², így nem véletlen, ha nem mindenki egyformán lelkes az új diszciplína megjelenését illetően: ugyanis elmoshatja a jól bevett határokat. W. J. T. Mitchell *Showing Seeing (A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája)* című egyik legutóbbi munkájában alapos, sokrétű elemzést adja annak, hogy mi is tulajdonképpen a vizuális

1 A szerző 2003-ban diplomázott az ELTE művészettörténet és esztétika szakjain. Jelenleg a Magyar Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő-ösztöndíjasa.

2 „Mert végül is mi tartozik a vizualitáselmélet körébe? Nem csupán a művészettörténet és az esztétika, hanem a tudomány- és technikatörténet, a film, a tévé és a digitális média éppúgy, mint a látás episztemológiája, a képek és vizuális jelek szemiotikai vizsgálata, a szkopikus ösztön pszichoanalitikus értelmezése, a vizuális folyamat fenomenológiai, fiziológiai és kognitív vizsgálata, a néző helyzetének és a bemutatás módjának szociológiai vizsgálata, a vizuális antropológia, az optika fizikája, az állatok látása, srb., stb.” W. J. T. Mitchell: *Showing Seeing. A Critique of Visual Culture*, Journal of Visual Culture, 2002/1, 165–181. Magyarul: *A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája*, ford.: Beck András, Enigma, 41, 2004, 17–30. Idézet: 20. A szöveget röviden tárgyalja, ill. a Mitchell által korábban felvetett „képi fordulat”-nak köszönhető jelentős szakmai diskurzusba illeszti, amelyet tömören, de átfogóan elemez is: Hornyik Sándor: *A képi fordulat és a kritikai ikonológia*, Balkon, 2007/11–12.



Pataki Tibor: SORSKÖNYV XXII.
c-print, 90×140 cm

kultúra, mik azok a túllépendő mítoszok, amelyek övezik. Mivel a szöveg a tudományágon kívüli és azon belüli érvekre-vitákra, illetve saját korábban felvetett terminusára (képi fordulat) is a tapasztalat (nem-megértés, félreértések, stb.) fényében tud reflektálni, így egy sor kérdést letisztultan, tételszerűen tárgyal. Ezek közül szeretnék néhányat közelebről is megvizsgálni jelen oldalakon.³

Mindenekelőtt gyorsan válaszoljunk meg a kérdést: mennyire vadonatúj dologról van szó a vizuális kultúra megjelenésével? Utaljunk most mindössze Horst Bredekamp *Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány* című írására, amelyben a szerző kimutatja, hogy a művészettörténészek egy része már eleve foglalkozott nem csak magasművészeti, és nem csak képzőművészeti alkotások elemzésével, és tette ezt ráadásul nem csak a művészettörténet tudománya által legbevettebb eszközökkel? (És mindezt többek között Aby Warburg, Erwin Panofsky és Ernst Gombrich munkásságának néhány vonásának kiemelésével támasztja alá.) A kettő (a művészettörténet és a vizuális kutatások) aztán különféle okok miatt mégis szétváltak.⁴

Ezt az egyesítést elvégzendő, vagy legalább a hiányzó vizsgálati terepeket pótolandó-újjraalkotandó a vizuális kultúra mellett többféle képtudomány is előtérbe került/megjelent. Ezek közül kettőt emelnék ki. 1992-ben jelent meg először németül Oskar

Bätschman *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába* című könyve.⁵ A hermeneutika részletesen kidolgozott tudományát a művészettörténet sajátosságaira alkalmazó módszertant megalapozó gondolatmenet leegyszerűsítve a következőképpen így foglalható össze: a művészettörténeti hermeneutika a képek vizsgálatát szintén elválasztja a hagyományos művészettörténeti értelmezésektől, azaz például a formai, stílárius jegyek osztályozásától, a történeti kontextusba ágyazó-magyarozó és a pusztán ikonográfiai-szimbólumelemző módszerektől, és a kép, ill. a műalkotás „sajátos működésére” irányítja a figyelmet. Arra a folyamatra, amely a befogadaskor történik, történhet a nézőben, ahogy e folyamat során egymással sajátos tér- és időbeli viszonyrendszerekbe kerülő képelemek megadják a kép értelmezésének újfajta (vagy eddig legalábbis tudományosan kevésbé tematizált) lehetőségét. Ez a módszer azért is jelentős, mert egyszerre közelíti a befogadó mechanizmusait, ill. a látás társadalmi és biológiai

3 A bekezdés tartalmához lásd: Mitchell: *A látást megmutatni*, 17–20.

4 Horst Bredekamp: *Mellőzött hagyomány? A művészettörténet, mint képtudomány*, ford.: Wessely Anna, Buksz, 2003/3, 253–258.

5 Oskar Bätschman: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*, ford.: Bacsó Béla és Rényi András, Corvina Kiadó, Budapest, 1998. A téma magyar szakirodalmához lásd például Rényi András: *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*, Kijarat Kiadó, Budapest, 1999.

meghatározottsága felől, és természetesen nem gondolja, hogy a kép önmagában vett működésének vizsgálata ne illeszkedne egy sor diszciplína vizsgálati terepei és/vagy a hétköznapi tapasztalat alkotta hálóba, amely nélkül nem is értelmezhető, amit látunk.

2003-ban jelent meg magyarul Hans Belting *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok* című kötete, amely bizonyos értelemben a *Kép és kultusz* folytatása, sőt, „előzménye”. Az utóbbiban Belting kimutatja, hogyan ment végbe a fordulat a kultikus képektől a művészi képekig, hogy „mikor és hogyan vette át a »kép korszakát« a »művészet korszaka«, illetve, hogy a képek tisztelete és a képekben jelenlévő „szent” miben tér el a képek esztétikai élvezetétől és a kép jelenlététől.⁶ Ahogy a *Kép-antropológia* bevezetőjében írja, a *Kép és kultuszban* a képek történetét a művészet korszaka előtti időket tekintve vizsgálta, míg az utóbbi mű a „művészet vége” (szintén általa felvetett terminus/diskurzus) utáni korszak képiséget vizsgálja. S kapta módszere az antropológia elnevezést, mert ezáltal a vizsgálat „elkülönül a tisztán technológiai orientáltságú kép- és médiatörténettől.”⁷ És tegyük hozzá, egy sor más szempontú (esztétikai, művészettörténeti) módszertől is. Ez a nézőpont a képkalkotó gyakorlatra irányul, és alapétele, hogy a képek *valódi* helye az ember. Ezeket az alapvetéseket többek között az emberi test különféle szerepei mentén tárgyalja. Lehet a test a képkalkotás véghezvivője (az alkotás mentális és fizikai megtörténése), a kép befogadója (az érzékek és az érzékszervek segítségével), képek hordozója, azaz médiuma (belső képek és a testen viselt képek formájában), illetve maga is megjelenhet a képen, mint megpillantható, ábrázolt test. Ezzel a befogadót új pozícióba helyezi, a képfolyamatok szervezesebb, igazán autentikus részévé. Talán ezzel is magyarázható, hogy miért egyértelmű Belting számára a tény, hogy a képek a mai napig éppen úgy mágikus hatást gyakorolnak a nézőjükre, mint régen.

Belting nézőpontja bizonyos értelemben átvezet Mitchell idézett tanulmányának egyik alapvető téziséhez. Mitchell kimondja, hogy a vizuális kultúra tárgya a „vizuális mező társadalmi konstrukciója” – azaz a bennünket körülvevő vizualitás, látvány és képvilág megalkotásának és befogadásának társadalmilag és kulturálisan meghatározott, (tágon értelmezett) kultúránként és koronként újonnan alakuló/változó egyezményes mivolta. És kimondja azt is, hogy éppen ennyire tárgya a „társadalmi mező vizuális konstrukciója” is, azaz nem csak megnyilvánulunk képeinkben, látványainkban (vagy Guy Debored nyomán: látványosságainkban), hanem meg is valósulunk általuk.⁸

Ezért hatnak ma is mágikusan a képek.⁹ (Ezért is tudunk függővé válni a képkalkotástól.) Mitchell többek között a vizuális kultúráról alkotott egyik téves mítoszt is lerombolja, miszerint a képek kizárólag manipulatív eszközök, amelyek különféle hatalmi viszonyok kifejeződései – az ún. „hatalmi téveszme” ellen azonban azt javasolja, hogy a vizuális képformákat tekintsük *egyfelől* a manipuláció eszközeinek, *másfelől* azonban saját céljaik és jelentéseik autonóm forrásának.¹⁰ (Semmi esetre sem szernos beleesni az újkori kép-félelmek csapdájába¹¹, hiába keríthet hatalmába az érzés, hogy mennyire meg vagyunk vezetve ill. be

vagyunk hálózva például a reklám-képek, filmek által, hogy a politikai manipulációról, a híradók és hírcsatornák által közvetített képek általi manipulálhatóságról ne is beszéljünk. De visszatérve a reklámokhoz: bizonyára hatnak ránk a *hagyott* és tulajdonképpen *választott* sulykolások, azért védekezünk is: saját példamon tapasztaltam meg, hogy néha kikapcsol a szem és az agy kereső funkciója, az érzékelés érzékeny fokozata normálisra áll. Egy száz fővel végzett felmérés során vetített reklámokra pár nappal később, amikor az utánkövető hölgy telefonon rákérdezett, halványan sem emlékeztem, és tudom, hogy nem voltam ezzel egyedül.) S ha nem is esünk pánikba, azt leszögezhetjük, hogy minél elterjedtebb a vizuális tudatosságra történő nevelés, azaz a képek megfejtésére, tudatos nézésére való tanítás, egy sor tévedéstől, tudattalan döntés nemkívánatos következményétől megkímélhetjük magunkat. S ez akkor is hasznunkra válik (és még több élvezetet is nyújt), ha szeretünk képeket nézegetni, s szeretjük, ha hatnak ránk. A beltingi mágikus hatás jelentése és jelentősége a fenti példáknál természetesen jóval összetettebb és mélyebb.

Mitchellnek a vizuális kultúra kapcsán megfogalmazott tételei között alapvető még, hogy csak kevert médiumok léteznek, azaz minden médiumnak több megvalósulási, és így érzékelési dimenziója is van¹², hogy nem történik határelmosás a művészi és nem művészi termékek között (még ha a kortárs művészet előszeretettel, és nem egy esetben programszerűen teszi ezt anyag-, tér-, és megfelelő vizuális jelek használata stb. révén), csak ugyanazt az elemző szempontrendszert vonatkoztatja rájuk¹³.

Különösen fontos, amikor tisztázza az általa 1994-ben bevezetett „képi fordulat” terminológia¹⁴ körüli félreértéseket: „...nem azt akartam vele kifejezni, hogy a modern kort kivételessé vagy előzmények nélkülivé teszi a látásra és a vizuális ábrázolásra fektetett hangsúly.”¹⁵ A képek „közkeletűvé” válása korunk jellemzője – írja, de több példát is hoz arra, amikor jelentős képi fordulat

6 Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford.: Bacso Béla és Thomka Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. Hans Belting: *Kép és kultusz*, ford.: Schulz Katalin és Sajó Tamás, Balassi Kiadó, Budapest, 2000. A könyvről más, szintén képtudományi kötetek között közöl recenziót például Bacso Béla: *Ex Libris*, Élet és Irodalom, XLV/19, az idézet innen való.

7 Belting: *Kép-antropológia*, 10.

8 Mitchell, 24–25.

9 Másként, Gombrich egy tanulmányát alapul véve úgy is fogalmazhatunk, hogy a képek bizonyos rétegei (ő a szimbólumokról mondja ezt) tkp. intuitív módon interiorizálódnak. (*Icones Symbolicae. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre*, in Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete*, Szeged, 1997. [Ikonológia és Műértelmezés 1.]

10 Mitchell, 26, 29.

11 Pl. Mitchell, 22.

12 Mitchell, 23.

13 Mitchell, 26.

14 W. J. T. Mitchell: *The pictorial turn*, in: *Picture theory. Essays on Verbal and Pictorial Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, 11–34.

15 Mitchell, 27.

következett be az emberiség (gondolkodás)történetében. Ma *valójában* csak elképzelni tudjuk, hogy például a sokszorosító grafika megjelenése miben változtatta meg az élet minőségét, főként a mai képmennyiség tekintetében. Ma a technológiai, mediális változásoknak köszönhetően sokkal több és többféle kép vesz minket körül, mint akár 10-20 évvel ezelőtt, de a mennyiségen kívül alapvetőbb különbség, hogy *mindenki* képkalkotóvá lépett elő, aki akár a telefonjával vagy digitális gépével egyet kattint – mert ez a kattintás végtelenül egyszerű és hozzáférhető lett.¹⁶

Am a technikai, mediális fejlődés óriási hatása, a vizualításban bekövetkezett paradigmaváltás akkor is jelentős hatással van életünkre (legalábbis a „fejlett Nyugat” életére), ha nem egyedülálló vízváltóhoz érkezünk is el, s *valójában* nem kell attól tartanunk, hogy a szöveg vagy a hagyományos kép kimegy a divatból. Természetesen könnyen tarthatunk attól, hogy bizonyos műfajok, technológiák, médiumok a „nagy technomániában” pozitívan is érte természetesen: jelenti ez egyszersmind a digitális képkalkotás és számítógépes képmanipulálás *élvezetét* és az ezzel járó *szabadságot* is is) majd szép lassan vagy gyorsan eltűnnek. Gondolhatnánk, hogy „az internet a korábbi képhordozók végét, de legalábbis marginalizálódását jelenti. Úgy látszott, a digitalizált kép maga mögött hagyja a kép és az anyagiságában rögzített képhordozó közötti öröklött összefüggést, s ezzel meghaladja az autenticitást firtató kérdéseket.”¹⁷ De ez nem így történik, mert „a fennmaradás képessége azonban nem jelent sem tétlenséget, sem egyhangúságot, hanem egy olyan keretet, amelyben a képek értelmének lehetőségei mindig újra megújulnak.”¹⁸

Tény, hogy például a sokszorosított grafika halálhírét is többször keltették már, a műfaj mégis él és virul – ha csak az ideai triennálé bőséges és igen sokféle anyagát tekintjük, akkor is kijelenthetjük, de akkor is, ha sztármúzeumok sztár- (vagy azzá kommunikált) kiállításait nézzük (gondolok itt a Szépművészeti Múzeum grafika-érzékenységre, vagy pl. a bécsi Albertina legutóbbi, Max Ernst *A jócselekedetek Hete* című rézkarcsorozatának kiállítására). Véget hirdettek például akkor, amikor a 19. század közepén megindult a fotográfia papír alapon való sokszorosítása, de az azóta eltelt időben többször is. Nem jelenthetjük ki, hogy a fotóval való csatából vesztesként került volna ki, hiszen, ahogy a festészet, úgy a grafika is sokat nyert a fotográfiával: bizonyos funkciók eltűnésével saját magára, saját maga technikai/esztétikai/egyéb tökéletesítésére tudott koncentrálni. S bár népszerűsége abban az értelemben, hogy hány emberhez jutnak el ma ilyen

művek, talán csökkent, de a horizont, amely a nem-illusztráló, azaz nem-függő helyzetből is adódik, hatalmasra tágult.¹⁹

A sokszorosított grafika tekinthető digitális, virtuális korunk egyik nagyon jó példájának, több szempontból is: az új médiumok által bevezetett képtípusok együtt élnek a leghagyományosabb látványvilágokkal, az a finomság, amely a sajátja, felértékelődött a személytelen, gyártható képi (Flusser: „jelentésteli”) felületek között. Egyszerre hordozza a régit és az újat, a figurálisat és az elvontat, a finoman egyedít és a sokszorosított hozzáférhető. Egyszerre megfejtendők és a zsigerekig hatoló képi konstrukciók. Lehet róluk hosszasan beszélni és írni, lehet őket összehasonlítani, belehelyezni a valaha látott képeink hálózatába, mozgásba hozni általuk az emlékeinkben őrzött látványokat – és lehet őket csak simán: nézegetni.

16 Ehhez a témához lásd még például Jokesz Antal: *A valóság visszavág. Dokumentum és dokumentarizmus*, in: *Vár ucca Műhely. Dokumentum 6 Kiáll. Kat.*, Veszprém, Művészetek Háza, 2004, és Horányi Attila – Timár Katalin: *Előljáróban*, Ex Symposion, Dokumentum, 2000/32–33. Hozzáférhető a teljes szám: www.exsymposion.hu

17 Horst Bredekamp: *Fordulópontok*, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan, Budapest, 2005, 19.

18 Uo.

19 Uo.