

A képfogalom új megközelítési irányainak megjeleníthetősége a médiaelméleti kutatásokban

PUSZTAI VIRÁG, PhD

Szegedi Tudományegyetem

E-mail: pusztaivirag1@gmail.com

Abstract (*The Appearance of Visual Images as Social Products and Tools of Communication in Media Studies*)

The fact that people today live in the flow of visual images receiving more and more information from and through them, inspires researchers to redefine the concept of image putting more emphasis on its social and communicative functions. As far as either the author's intention or the outcome is concerned, there are more and more pictures which can not be considered works of art, it is obvious that traditional art history can not be the only field of studying images. Modern people's relation to visual images, which is mainly influenced by the media, alters their state of mind, and numerous issues are to be exposed in connection with this alteration. This study is aimed at finding out what communication and media studies are obliged to do concerning this so called pictural turn.

Keywords *pictural turn; visual media; iconology; pictural research; technical picture; visual philosophy; pictural studies*

Rezumat (*Apariția imaginii ca produs social și mijloc de comunicare socială în studiile media*)

Faptul că oamenii zilelor noastre trăiesc inundat de imagini, obținând tot mai multe informații prin intermediul lor, îl stimulează pe cercetător să redefină conceptul imaginii, punând un accent mai puternic pe implicațiile acesteia în societate și comunicare. Este evident că astăzi analiza imaginilor nu se poate face exclusiv în tărâmul istoriei artelor, în sensul tradițional al acesteia, deoarece este într-o continuă creștere numărul acelor imagini care nu pot fi incluse în rândul creațiilor artistice, nici din punctul de vedere al intenției autorului, și nici din cel al rezultatului final. Relaționarea cu imagini – care astăzi este modelată în primul rând de mass-media – modifică fundamental modul de gândire al omului contemporan, iar în jurul acestei modificări se conturează nenumărate problematice, ce așteaptă a fi dezvăluite. Studiul caută răspuns la următoarea dilemă: ce efect produce așa-numita turnură imagistică (pictorial turn) asupra științei comunicării și studiilor media.

Cuvinte cheie *turnură imagistică, medii vizuale, iconologie, cercetare imagistică, imagine tehnică, filozofia imaginii, știința imaginii*

„Csak amióta a képeknek nincs helyük, azóta tudjuk ismét, hogy a képek nem csupán képek, de hely is kell nekik.”¹

Hans-Georg Gadamer

Mi a kép? – ez a kérdés a XX. század végén új megközelítésben került előtérbe, és talán fontosabbá vált azoknál a dilemmáknál is, hogy mi a látás, hogyan történik a reprezentáció. Már maga a kérdés megfogalmazása is a kép autonóm léteire való fókuszálásra utal: nem a képet létrehozó vagy az azt befogadó személy felől közelítjük meg a problémát, hanem a látás és a reprezentáció tárgya felől. Sőt, a kérdésfeltevésben az ok-okozati viszony megfordíthatósága is benne rejlik: nem csupán az a lényeges, hogy az ember hogyan alakítja a képet, de annak vizsgálata is alkalmat ad, hogy a kép hogyan alakítja az embert – vagy éppen a társadalmat. Ezen új tudományos attitűdök értelemszerűen összefüggnek a fizikai képek számának robbanásszerű emelkedésével, és a képek hétköznapi betöltött szerepének dinamikus növekedésével.

A képekkel kapcsolatos kutatásoknak napjainkra kulcsfontosságúvá kellett (volna) válnia a médiatudományokban (is). Nem csak azért, mert a média által közvetített információk egyre nagyobb arányban képekbe kódolva áramolnak, és a verbalitás helyét mind jobban a vizualitás veszi át, hanem azért is, mert a média a motorja azoknak a hatásmechanizmusoknak, melyek révén a képek áradata átformálja az egyént és a közösséget, a közösségi létet, a viselkedést és a tudatot.

Vajon mi a dolga a médiatudománynak a képekkel, illetve milyen képekkel lehet dolga a médiatudománynak? Mire kötelezi a kutatókat az ún. *képi fordulat*? Miért fontos a transzdiszciplináris megközelítés – és esetlegesen a *képfilozófiai szempontok* vizsgálódásokba való beemelése – a képekkel foglalkozó médiatudós számára? Tanulmányomban ezekre a kérdésekre keresem a választ, miközben amellet érvelek, hogy a képek sokkal nagyobb hangsúlyt érdemelnének meg a médiával kapcsolatos kutatásokban, mint amekkorát jelenleg kapnak.

A kép mibenléte és határai a sokszorosítás korában

A *kép* (*ikon, imago, image*) a latin „*imago*” (képmás, szobor), illetve az „*imitari*” (utánozni) szóból származik. A *kép* szót nagyon sok mindenre használjuk, ezért komoly nehézségekbe ütközünk, ha pontosan akarjuk definiálni, vagy csak valamiféle rendszert szeretnénk felállítani a különböző típusú képek között. Hiszen egyaránt képek nevezünk egy festményt és egy álomképet, egy tükröződést és egy emlékképet, egy szemünk elé táruló kilátást és egy térképet, egy csupán digitális jelként létező fotót és egy tankönyvi ábrát stb.

Meg kell jegyeznünk, hogy az angol nyelvben két kifejezés használatos: a „*picture*” inkább mint fizikai hordozón megjelenő vagy technikai kép, ábra, az „*image*” pedig mint mentális kép vagy mint ábrázolás, megtestesítés, szimbolizálás, visszatükrözés, képzet használatos. A német nyelvben azonban nincs ilyen megkülönböztetés, a szakirodalom a „*das Bild*” kifejezést használja. (Talán részben ez az okozója annak a szemléletbeli eltérésnek, amely a XX–XXI. század fordulóján, az amerikai/globális és a német/európai, fenomenológiai-hermeneutikai tradíciókból táplálkozó kép kutatás, a *pictorial turn* és az *ikonische wende* között érzékelhető. (Vö.: Bacsó 2013, p. 14–15)

A képfogalom alakulásának történeti áttekintése nem tárgya a jelen tanulmánynak, azt azonban érdemes megvizsgálni, hogy azok a gondolkodók, akik már tanúi lehettek a sokszorosított kép tényleges alakulásának², hogyan közelítik

meg azt. Hans-Georg Gadamer 1960-as, *Igazság és módszer* című hermeneutikai vázlatában külön kitér a képekre, egészen pontosan a kép létrangjára (Gadamer 1984, p. 107). Rámutat, hogy a kép „közvetlenül” tapasztalható, tehát nem szorul közvetítésre, és látszólag igazolja az esztétikai tudat – amellyel Gadamer a hermeneutikai tapasztalatot állítja szembe – közvetlenségét. Ő azonban mégis arra biztat, hogy próbáljuk a képet elválasztani az esztétikai tudattól és attól a képfogalomtól, amelyhez a modern galéria hozzászoktatott minket, és próbáljuk összekapcsolni a *dekoratív* fogalmával, amelyet az élményesztétika lejárattott. A német filozófus ezután két létmódot tár elénk. Az egyikben a képben bemutatás valami mintaképre vonatkozik (=kép), a másik pedig a leképezés viszonya, a kép-más mintaképre való vonatkozása (=képmás). Az utóbbi a leképezett közvetítését szolgálja, esetében a képmásban felismerjük a mintaképet. Magáért való léte megszűnik, mert eszközként funkcionál. (Az igazolványképnek például Gadamer szerint *eszköz-léte* van.) Az előző esetében azonban a kép nem utasít bennünket egyszerűen tovább a megmutatotthoz, bár lényegi összefüggésben marad vele. A kép saját létét érvényesíti, léte a megmutatkozásban áll. „Még a mai mechanikus technikák is alkalmazhatók művészileg, amennyiben a leképezettből valami olyasmit hoznak ki, ami annak pusztá látványában mint látványban így nem is volt benne. Az ilyen kép nem képmás, mert valami olyasmit ábrázol, ami a kép nélkül így nem mutatkozna meg. A kép mond valamit a mintaképről.” (Gadamer 1984, p. 110) – így lesz Gadamer értelmezésében a képből autonóm valóság az egyoldalú vonatkozás helyett.

Számos olyan megfogalmazással találkozunk a lexikonokban és enciklopédiákban, amely a kép fogalmához az egyezés, a valósághoz való hasonlatosság, a megmutatás, visszaadás felől közelít. Ennek oka bizonyára az, hogy a kép szót hallva elsőként a művészeti alkotás jut eszünkbe. Ernst Gombrich azonban több írásában tiltakozik azon megfogalmazás ellen, amely – ahogy egy tanulmányában (Gombrich 1951, p. 209) kikel ellene – „befészkelte magát” még az Oxford szótárba is: a reprezentáció hagyományos felfogása értelmében a *művész utánozza az előtte lévő tárgy külső formáját, a szemlélő pedig a formája alapján ismeri fel a műalkotás témáját*. Gombrich nem ad egyértelmű definíciót a kép fogalmára, életműve mégis igen nagy hatással volt az utókor képkutatóira, hiszen újszerűen gondolkodott a képek céljáról, jelentéséről, a képekben rejlő információ minőségéről, kép és szó viszonyáról, illetve arról, hogy mik a kép lehetőségei a kommunikációban.

Horányi Özséb a képfilozófiákat és látásfilozófiákat összegezve rámutat, hogy manapság létezik egyfajta konszenzus abban, hogy a kép valamiféle tudás (kánon, nyelv, kód, szkéma, szabály) fényében válik képpé, tehát a kép képvolta nem valamiféle „inherens” tulajdonság, hanem konstitúció eredménye. Ám nincs konszenzus abban, hogy mit is konstituál a kánon, vagyis abban a kérdésben, amely tradicionálisan a kép ontológiai státuszát (státuszait) keresi (Horányi 2003, p. 13). Horányi a későbbi kutatók dolgát jelentősen megkönnyítve, összegzi a képekre vonatkozó elméleti megközelítések főbb vonatkozásait. Összegzéséből kiderül, hogy a különböző tudományágak perspektívái (történeti, filozófiai, pszichológiai, művészeti, szociológiai perspektíva, illetve a konceptuális ana-

lízis perspektívája) mellett a másik rendezőelv a képelméleti konceptusokból tevődik össze. Vannak kutatók, akik a képet mint tárgyat, mások a képet mint aktust vizsgálják, a harmadik megközelítés pedig a kép mint konstitúció. Horányi arra figyelmeztet: a képkonstitúció manapság a művészet mint intézmény kereteit feszíti szét, vagy legalábbis állandó „definíciós bizonytalanságot” idéz elő: művészet-e az, avagy nem művészet, ami a konstitúció eredményeként létrejön? (Horányi 2003, p. 14)

Egyre több példát látunk arra, hogy maguk a művészettörténészek is ki lépnek a képfogalom szűkre szabott értelmezési keretéből. E jelenség egyik úttörője Aby Warburg volt, aki ugyan nem fogalmazott meg konkrét képelméletet, látásmódja azonban nagyon sokakra hatással volt. Rényi András Warburg argumentációját vizsgálva arra jut, hogy a neves művészettörténész képfogalma túlmutat a művészettörténészek bevett szóhasználatán: a képet nem festett-faragott objektumként, hanem a tapasztalati világ megmutatkozásának médiumaként, világviszonyként kezeli (Rényi 2009).

A képek mibenlétével kapcsolatos nézetek folyamatosan változnak a kommunikációtörténeti mérföldkövek fényében, illetve azáltal, hogy az embert körülvevő képek is változnak. Søren Kjørup dán filozófus rámutat, hogy a hatékony sokszorosítási eljárások előtt nem terjedhettek el, nem legitimálódhattak a képhasználatnak azon módjai, amelyek összetettebb társadalmi funkciókat képesek megvalósítani (Kjørup 2003). Napjaink kutatói viszont már semmiképp nem mehetnek el azon kérdés mellett, hogy hol van a kép határa? Mi minden tartozik hozzá? Lehet-e egyáltalán képről mint olyanról beszélni, kiragadva azt a környezetéből? Úgy tűnik, a médiatudomány számára sokat ígérő lehet egy olyan kutatási irány, amely a képeket és azok hatását az időbe és térbe ágyazottan vizsgálja meg, odafigyelve a megfigyelővel, befogadóval való viszonyukra is.

A képet önmagában álló entitásként vagy művészeti alkotásként felfogó megközelítés mellett korunk embere számára a kép mint társadalmi produktum, illetve a kép mint kommunikátum, mint tudást és ismereteket hordozó nyitott struktúra meghatározóan fontos. Utóbbi megközelítéssel vizsgálhatók a történelem bármely időszakában keletkezett képek, ám e szempontok érvényesítése napjaink képdömpingjében még fontosabb, mint valaha. Hiszen a modern technika egy új képtípussal töltötte meg az életünket: a bárki által, bármikor elkészíthető és akár azonnal a széles nyilvánosság számára publikálható technikai képekkel, amelyek az esetek döntő többségében nem művészi ambíciókkal, sokkal inkább valamiféle dokumentációs és kommunikációs szándékkal jönnek létre.

A technikai kép megközelíthetősége

A legáltalánosabb és legegyszerűbb megfogalmazás értelmében képeknek kell tekintenünk az olyan információforrásokat, amelyek a látvány logikájával közelíthetők meg. Ám sok olyan dolgot is képeknek nevezünk, amelyre ez a kitétel igaz is meg nem is. Hiszen beszélünk például költői képekről, amelyek nem a vizualitásban, hanem a verbalításban gyökereznek, mégis könnyed természetességgel nevezzük őket képeknek, hiszen végső soron mégiscsak valamiféle látványt képeznek meg az elménkben, mondhatnánk úgy is: *a lelki szemünk előtt*.

Sokan gondolkodtak úgy, hogy a képekhez való közelítés egyik alapvető feltétele lenne, hogy rendet rakjunk azon sok összetevő között, amelyet e fogalom alá besorolunk. Többnyire három nagyobb csoportot szokás megkülönböztetni. Az egyik csoportba a *biológiai, élettani természetű, észleleti képeket* sorolják. Antik Sándor szerint ezek lehetnek egy biológiai lény által recepcionált alak- és színérzetképek, a biológiailag determinált retinális kép és ennek biológiailag kódolt változatai (Antik, 2010, p. 10). A másik nagyobb csoportot a *mentális természetű képek* teszik ki, idetartoznak az emlékként felidézett képek, az álmok, a fantáziák, de sokan idesorolják a verbális közlés szóképeit is, amelyek elménkben bontakoznak ki. A harmadik csoport pedig a *fizikai természetű képek*, amelyek keletkezhetnek a fényjelenségek által spontán (árnykép, tükröződés) vagy tudatos emberi közreműködés révén (camera obscura, dagerrotípiá, fénykép), de idetartoznak az emberi kéz által létrehozott ábrázolások is a lapszéli firaképtől a műalkotásokig.

A fizikai képek halmazán belül különböztethetjük meg a *technikai képeket*, melyek emberi közreműködést igényelnek, és e csoportba nem értjük bele a spontán fizikai jelenségek által létrehozott képeket. A technikai képek csoportjába egyesek beleértik a manuális technikákkal készített, festett, rajzolt, faragott, metszett, stb. képeket is, míg más kutatók, pl. Vilém Flusser a technikai kép megnevezéssel egészen egyszerűen a gépi közreműködéssel készült képeket illeti.³ (A közérthetőség kedvéért jelen munka is a flusseri értelmezést követi a továbbiakban.) A *technikai kép* fogalma hagyományosan megközelíthető volt a hordozó felől, hiszen ezeket az ember tudatosan hozza létre manuálisan vagy valamilyen berendezés, eszköz által a vászonra, a papírra, a kőre vagy épp digitális jelként egy képernyőre. Ám Hans Belting figyelmeztet bennünket arra, hogy a régi, forma és tartalom szerinti megkülönböztetés ma már nem célravezető, nem lehet a képet szétválasztani a hordozójától! Az anyagság mint terminus egyébként sem felel meg a mai médiumok jellemzésére. A médium lehet maga a forma, de olyan eset is van, amikor a médium közvetíti a formát (Belting 2005).

A *technikai képek* csoportján belül új fejezetet nyitottak a *digitális képek*. Míg Flusser a fotóuniverzumról írt, W. J. T. Mitchell már posztfotografikus korról (*Post-Photographic Era*) beszél. Az amerikai professzor a fotográfia korszakát lezártnak tekinti a digitális fotó és a bárki számára elérhető, fotómanipulálást lehetővé tevő programok piaci bevezetésével. Onnantól ugyanis a jel és a leképezendő tárgy közötti megfeleltethetőség már nem egyértelmű (Mitchell 1992). A digitális technikával a fotó tárgyléte megszűnik, a kép tiszta információvá válik. A digitális kép testetlen és befejezetlen, nem beszélhetünk többé *kész* képekről, csupán *változatokról!* (V.ö.: Lehmann 2011) Emiatt pedig még jelentősebbé válik a kép társadalmi beágyazottsága, mediális és kommunikációban betöltött szerepe.

A képfogalmak strukturálási nehézségei

W. J. T. Mitchell, aki 1986-os *Iconology* című könyvében interdiszciplinárisan közelít a kép fogalmához, megvizsgálja azt többféle, intézményesült diskurzusban: a filozófia, az irodalomkritika, a művészettörténet és a teológia területén. Mitchell bírálat tárgyává teszi azt a módot, ahogy e területek az egymástól köl-

csönzött képfogalmakat használják. Úgy véli, a képekre inkább egy nagy családként kellene tekinteni, melynek tagjai szétszóródva vándorolnak időben és térben, miközben változásokon esnek át (Mitchell 2012, p. 17).

Mitchell megrajzolja a képek családfáját, amelynek minden ága központi jelentőségű valamelyik elméleti diszciplína diskurzusában. Az egyik ág a grafikus képeket, festményeket, szobrokat, építészeti ábrázolásokat jeleníti meg, amelyek a művészettörténet felségterületére tartoznak. Az optikai képek (tükrök, kivetítések) ága a fizikához, a verbális képek (metaforák) ága az irodalomkritikához, a mentális képek (álmok, leírások, ideák) pedig a pszichológiához kapcsolódnak. Mitchell egy ötödik ágat is rajzol a családfára, ez az észlelési képeket jelöli, amelyek szélesebb területet fognak át, ahol a neurológusok, fiziológusok, optikusok is érintettek. Úgy véli, a különböző típusú képek magyarázóit hajlamosak rá, hogy a többi típust háttérbe szorítva csak a saját, fő témájukat vizsgálják (Mitchell 2012, p. 19).

Közelebb vihet a képek lényegéhez, ha megnézzük, hogy a Mitchell által megrajzolt családfának mely tagjai tekinthetők szigorúan, valódi és szó szerinti értelemben képeknek, és melyek azok, amelyek csupán egy kitágított képfogalom részei, vagy csupán metaforikusan tekinthetők képeknek. Mitchell ezt a logikát követve megkérdőjelezi a mentális, illetve a verbális képek helyét a családfában. Előbbiekét azért, mert nem szilárdak és állandóak, illetve nem kizárólag vizuális természetűek, hanem más érzékszerveket is foglalkoztatnak. (A mentális ábrázolás fogalmát a pszichológia egy időre el is vetette, bár napjainkban újra kutatási témává vált.) Kirekeszthetők a verbális képek is, amelyek nem is feltétlenül tartalmaznak érzéki összetevőket (Mitchell 2012, p. 20). Emellett érvel Philip Nicholas Furbank is, aki szerint korlátozni kellene a „kép” szó használatát annak természetes értelmére, amely *hasonmást* (*likeness*), *képet* (*picture*) vagy *simulacrumot* jelent (Furbank, 1970). Ám e megkérdőjelezés után Mitchell mégis arra jut, hogy „a valódi, igazi képek több közös vonást mutatnak törvénytelen sarjaikkal, mint amennyit bevallani szeretnénk”. (Mitchell 2012, p. 21) Az „igazi” képek sem statikusak vagy állandóak, és a szemlélők nem észlelik őket határozottabban, mint az álomképeket, valamint nem kizárólag vizuálisak valamilyen kitüntetett értelemben, hanem több érzékszervet igénybe vevő felfogást és értelmezést igényelnek. Mitchell kísérletének tanulsága tehát az, hogy nem lehet szeparáltan vizsgálni a különböző típusú képeket.

Tovább árnyalja a kép definiálásának nehézségeit az az eset, amikor a kép mozgással és hanggal telítődik. A mozgóképekre végképp nem lehet alkalmazni azokat a jellemzőket, amelyeket a művészettörténeti megközelítésű képfogalom taglalásánál vagy a fogalmat ilyen értelemben használó elemzéseknél szokás. Nemcsak azért, mert a hallásunk útján is dekódolunk belőle információkat, hanem azért is, mert ott a különböző kompozíciók egymásutániségének, a montázs eszköztárának, az időnek és a ritmusnak – tehát a viszonyrendszernek – óriási a szerepe.

Jól látható tehát, hogy a kép fogalmának definiálása, a képek családfájának felállítása és a különféle felfogású képfogalmak strukturálása napjainkban mennyire nehézkes, hiszen ezen tevékenységek elé gátat vet az a tény, hogy a fel-

adatot nem lehet egyértelműen egyik vagy másik tudományterület körébe rendelni. Ahhoz, hogy vizsgálódásunk tárgya körvonalazhatóbbá váljék, és a kép önmagában lévő alkotásként való értelmezése mellett a kép mint társadalmi produktum és mint kommunikációs jel fogalma is megközelíthető legyen, tekintjük át azt a folyamatot, melynek során a kép a művészettörténet közegéből más tudományterületek – köztük a médiatudomány – érdeklődésének is középpontjába került.

Illetékességi vita a képek körül

Ahhoz, hogy a kutató letehesse a voksát a képek megközelítésének azon módja mellett, amely számára gyümölcsözőnek ígérkezik, érdemes megvizsgálni, melyek a kiindulópontjai annak a vitának, amely a képkutatás és -elemzés *illetékességi köreit* kérdőjelezi meg. Hol vannak a gyökerei annak a távolságtartásnak és bizonytalanságnak, amellyel a kommunikáció- és médiatudomány a képekhez viszonyul?

Ha a fizikai képekkel való foglalkozást tekintjük, azt láthatjuk, hogy a képek elemzését kialakulása pillanatától a művészettörténet tudománya ragadta magához, mindenekelőtt leíró, osztályozó és rendszerező segédtudománya, az ikonográfia révén. Az ikonográfia tárgya elsősorban a képzőművészeti alkotások formai szempontból való leírása, a képelemek egymáshoz való viszonyának vizsgálata. Beazonosítja a képek szereplőit, elemeit, motívumait, illetve az ábrázolásokat szöveges forrásokhoz kapcsolja. Az ikonográfia mellett az 1920-as évekre kialakult az ikonológia, amely a formai elemzés mellett és azt kiegészítve mindenekelőtt egy műalkotás szimbolizmusát értelmezi. E másik segédtudomány célja, hogy a műalkotást egy világnézet vagy ideológia megtestesüléseként, szimbólumaként, kordokumentumként értelmezze. Az ikonológia a tulajdonképpeni tartalmat, a jelentés mélyebb, az ikonográfia módszerével fel nem tárható rétegeit kutatja.

Az ikonológiai módszert először Aby Warburg alkalmazta 1892-es előadásában, Botticelli két képére vonatkoztatva (Warburg, 1893). A módszert eleinte a Warburg-iskola módszerének nevezték, amelyet tanítványai és munkatársai alkalmaztak, mint pl. Gertrud Bing, Fritz Saxl, Walter Solmitz, Edgar Wind. Az egyik legismertebb tanítvány, Erwin Panofsky 1939-től háromlépcsős elemzéssémává fejlesztette tovább a Warburg-iskola módszerét. A preikonografikus leírás szintjén a kép színeit és vonalait figurákként, dolgokként ismerjük fel. Az ikonográfiai elemzés az ábrázolások, történetek és allegóriák szintje, mely a képet inspiráló szövegek ismeretét feltételezi. Az ikonológiai értelmezés pedig azokat a szellemi tartalmakat fejezi ki, amelyek a kép keletkezésének idején hatottak (Panofsky 1984). Ezt egészíti ki később Max Imdahl egy negyedik szinttel, a képi szemléletességre vonatkozó ikonikával: „ez egy olyan szemlélet, amely magában foglalja a képen láttatott reflexióját, valamint a csak képileg szemléltethető reflexióját egyaránt”. (Imdahl, 1997, p. 260)

Ahogy elképesztő módon kezdett sokasodni körülöttünk a nem műalkotásnak szánt képek száma, úgy vált mind egyértelműbbé, hogy a képekről való gondolkodás, a képek elemzése, a képek sorsunkra és gondolkodásunkra gyako-

rolt hatása nem csupán a művészettörténészek jussa. A művészettörténeti értelmezés-konstrukció elsődlegességének egyik első megkérdőjelezője a Warburg-iskolához tartozó (és egyébként Erwin Panofskyra is nagy hatást gyakorló) Fritz Saxl. A művészettörténész halála évében, 1948-ban már megjegyezte egy előadásában, hogy korunk nem az ész kora, hanem vizuális kor, és a művészet történetéről való gondolkodás nem különülhet el a történeti, politikai, irodalmi, vallási vagy filozófiai megközelítésektől (Saxl 1957). Ezután egyre erősödtek azok a hangok, amelyek egy átfogóbb képtudomány megszületését vagy a több diszciplína irányából való közelítést sürgették.

A művészettörténet válságba jutásáról gondolkodó Hans Belting rámutat arra az illetékességi vitára, amely a művészettörténet és a médiatudomány között zajlik a képeket illetően. „Napjainkban a művészetkutatás olyan környezetben folyik, amelyben a technikai kép médiumai messzemenően meghatározzák világképünket és a valóságról kialakított felfogásunkat, főként ha félreismerjük tulajdonképpeni ideológiai szándékukat” – írja Belting, aki szerint a képek iránt támadt új keletű érdeklődés közegében a művészettudomány szélesebb körű illetékességre is igényt tarthatna, ám fél, hogy árulást követ el az alkotások művészi mivoltával szemben (Belting 2007, p. 234). A médiaelmélet viszont csak a technikai médiumokról beszél, a régi médiumokat figyelmen kívül hagyja, mondván, az mind „művészet”. Belting nem helyesli, hogy a képek egységét két pólus, a médiumok és a művészet között osztják fel, mint ha szakadék választaná el őket egymástól. Hiszen egykor a legtöbb kép egyszerre volt médium és művészet: információhordozóként is funkcionáltak, de önnön esztétikájuk révén is hatottak.

Belting felhívja a figyelmet egy komoly ellentmondásra is: a művészettudomány a kőkortól napjainkig mindent művészetté nyilvánított, amivel foglalkozni kívánt, noha nem volt minden művészet – ma viszont elzárkózik a médiumoktól, mondván, hogy azok nagyrészt kilógnak a művészet kategóriájából. Felveti a lehetőségét, hogy ezen ellentmondások belátásának a következménye talán egy új, átfogó képtörténet lesz, amely integrálná, de nem szüntetné meg az eddigi művészettörténetet. „A képtörténet saját jogán kezelné a képi médiumokat, bárhol bukkannak is fel, amiként a művészetet is akként azonosíthatná, ahol és amikor az művészetként, a maga elvárásaival és történelmi szempontból fontos keretei között szólal meg.” (Belting 2007, p. 238)

Az illetékességi vita nem csupán a statikus, de a mozgóképek esetében is tetten érhető. A filmelmélet és filmtörténet sok esetben kirekeszti a nem művészi céllal létrehozott mozgóképsorokat, a médiatudomány pedig gyakran elfelejti magába integrálni a filmművészetet, és csupán azokkal a mozgóképsorokkal foglalkozik, melyek a valóságban történeteket dokumentálják, vagy az olyan fikciós felvételekkel, amelyek inkább a propaganda és a reklám világához tartoznak. Itt is látható a Belting által a képekre vonatkoztatott és nehezményezett tendencia: a mozgóképeket is két pólus, a médiumok és a művészet között osztják fel, noha talán ezek között sincs minden esetben akkora szakadék, mint amit a szakemberek hozzáállása alapján gondolnánk.

Az ikonológiáról vallott korábbi felfogást a már említett Mitchell forgatja fel ismét. Több munkájában rámutat a képektől való félelem (ikonofóbia) meg-

nyilvánulásaira. Kritikaként fogalmazta meg, hogy az ikonológia a logosz ikon feletti uralmával kecsegtet, és mindenáron világnézetekbe akarja tolni a képeket. Úgy véli, ideje feladni a képek megértését irányító metanyelv vagy diskurzus fogalmát, és inkább vizsgáljuk meg azt a módot, ahogyan a képek magukat próbálják kifejezni. Arra szólít fel, hogy mondjunk le a tudományos elmélet reményéről, és rendezzük meg az ikon és a logosz találkozásait különféle témákban. Mindez tovább lendítheti az ikonológiát az emberi szubjektum alapvető konstrukciójába, melynek összetevői a nyelv és a leképezés (Mitchell 2012, p. 144).

Mitchell új szempontként bevezette a képek politikáját, azt kutatva, milyen érzelmi-ideológiai és politikai aktus fejthető fel mögöttük. 1994-es *Picture Theory* című könyvében számba veszi, mi minden tartozik hozzá a kép és képiség diskurzusához. Bevezeti a *metaképek* fogalmát, amelyeket elméleti igényvel fellépő, vizuális reprezentációkként definiál. A *kép/szöveg (image/text)* kifejezéssel a képek és szavak elválaszthatatlanságát demonstrálja, hiszen e kettő a történelem folyamán mindig is elválaszthatatlan összefonódásban létezett. Felveti azt a lehetőséget, hogy teremthetünk nekik egy közös platformot is, amely új utakat nyit a téma vizsgálatában.

Nemzetközi szintéren Mitchell gondolatai sok kutatásra hatottak természetesen, bár a művészettörténészek és médiakutatók Belting által leírt tétovasága még mindig érzékelhető: a különféle tudományterületek kutatói kölcsönösen egymástól várják az előrelépést, és talán tartanak is a több diszciplína működtetésével végzett munka buktatóitól. Ha végiglapozzuk a Kárpát-medence médiával foglalkozó tudományos folyóiratait (melyek száma eleve nem túl nagy), magyar nyelvterületen sem találkozunk nagy számban olyan tanulmányokkal, amelyek kifejezetten a média által közvetített képeket, azok tartalmát, üzenetét, társadalmi beágyazottságát, szociológiai vonatkozásait vagy hatásmechanizmusait elemeznék, netán a vizualitás médiában betöltött szerepével foglalkoznának különféle aspektusokból. Ugyanakkor az utóbbi évtizedekben érzékelhető egyfajta várakozás, amely egy egységes képtudomány létrejöttét vizionálja.

A több diszciplínát igénybe vevő megközelítés létjogosultsága

Mivel a XXI. század elején az emberéletet meghatározzák a képek, alapvető fontosságú, hogy megfelelő minőségű tudományos diskurzus folyhasson e ténnyről és mindarról, ami ebből következik. Ember és kép viszonyának vizsgálata kapcsán a tudományterületek nem mutogathatnak egymásra, és nem is szigetelődhetnek el egymástól.

A kronologikus, stíluselméleti alapállású művészettörténet a képi sokszorosíthatóságra reflektáló modern művészetek színre lépésétől már nem tud válaszokat adni a képekkel kapcsolatban felmerülő kérdésekre. A lefedetlen területekre vonatkozóan a *Bildwissenschaft*, a *Visual Studies*, a *Visual Culture*, az *Iconology* megnevezések mind használatban vannak. Bár egyik fogalom sincs egyértelmű keretek közé szorítva, de mindegyikre jellemző, hogy művelői a művészetelméleten/történeten kívül más tudományágakra is támaszkodnak. Idehaza a *vizuális kultúra* kifejezés elterjedt, de azt gyakorta mint műveltségi terület szokás említeni, és inkább a pedagógia fogalmává vált. Találkozhatunk a *vizuá-*

lis kultúratudomány kifejezéssel is, és még ritkán, de egyre gyakrabban a *képtudomány* megnevezéssel.

Érdeemes azonban odafigyelni azokra az álláspontokra is, melyek szerint nem feltétlenül kell mindent egy egységes képtudományba beleerőltetni. Martin Jay szerint szükséges a párbeszéd a művészettörténet és a vizuális kultúra között, ám szerinte: „mindkettő hasznot húz a másikból, és szükségtelen feltételezni egy olyan, mindenek felett álló diszciplínát, amely egységes módszertannal rendelkezik, és a maga égisze alatt egyesíti a kettőt”. (Dikovskaya–Jay 2013)

Az egységes képtudomány lehetősége mellett felvetődhet az interdiszciplináris, a multidiszciplináris és transzdiszciplináris megközelítés opciója is. Az interdiszciplinaritás jelen esetben azt jelentené, hogy több tudományterület közé beékelve teremtünk egy új területet. James Elkins 2007-ben még arra figyelmeztetett: az interdiszciplinaritás, amelyet a „vizuális tanulmányok” magukról terjesztenek, „többnyire csak mítosz”. Szerinte még nem született meg a vizuális tudásnak az az új formája, amely több volna, mint az egyes részdiszciplínák képességének pusztán egymás mellé állítása (Elkins 2007). (A helyzet az azóta eltelt bő évtizedben sem változott túl sokat, noha azért vannak biztató kezdeményezések.) Kiindulópontnak azonban talán ez is jobb, mint a párbeszéd nélkülözése.

Egy multidiszciplináris megközelítés ötvözheti több tudomány eredményeit, amennyiben talál egy releváns, meghatározott nézőpontot, amelyből ezt megteheti. Illetve lehet létjogosultsága egy transzdiszciplináris megközelítésnek is, amely számos területről merít, és átjárhatóságot biztosít azok között. Megadhatjuk akár annak a lehetőségét is, hogy a vizualitás lesz az apró részterületekre töredezett tudományos világ *lingua francája*, amely közös fórumot teremthet a különféle területekről érkezőknek. Ha az egyre bővülő, egységes kanonizáció felé egyelőre nem igazán mutató szakirodalmat tekintjük, akkor ez korántsem lehetetlen.

A több diszciplínát és a különféle perspektívákat ötvöző megközelítés kétségkívül számos veszélyt rejt magában. Az elnagyolt, felületes problémafelvetések, a részproblémák nem eléggé mélyre ható vizsgálata vagy a részkérdésekben mutatott tájékozatlanság teljesen félrevezetheti az elmélészt – s ezeket a buktatókat tovább mélyítheti az a tény, hogy tárgyát aktuális jelenségek képezik, melyek átlátásához nincs még meg a megfelelő történelmi távlat. Így aztán kétségkívül merész vállalkozás a képekkel kapcsolatos, aktuálisan tapasztalható jelenségekkel átfogóan foglalkozni, mert nemcsak az egyes részterületek szakavatott művelői cáfolhatnak rá a kutatóra, de az idő is, amennyiben egy-egy jelenség mégsem a prognosztizálható irányba fut ki. A csapdák sorozata még ezzel sem ér véget, hiszen a kultúrkritikai megközelítés könnyen csábíthat egyrészt a közhelyek, másrészt a változások feletti búsongás, valamint a vészterhes jóslatok irányába – márpedig a változástényezők és a válságtünetek összemosása semmiképp nem teszi lehetővé az objektív megnyilvánulásokat.

Ennek ellenére minden bizonnyal érdemes vállalni ezeket a kísérleteket, hiszen úgy tűnik, eljárt az idő azon opció felett, hogy a képekhez egyetlen tudományterület részterületén mozogva közelítsünk. Napjaink képdömpingjében ez az opció már nem látszik járható útnak, és egyre több gondolkodó teszi le a vok-

sát az új megközelítésű képértelmezések mellett. Ezeket pedig áthatja az a szellemiség, amely a képi fordulat modellje körül alakult ki.

A képfilozófiai szempont beemelésének lehetősége a médiaelméletbe

A különféle tudományágak képekkel kapcsolatos érintkezési pontjai közül, a területén napjainkban zajló aktivitás okán érdemes külön kiemelni a *képfilozófia* fogalmát is, amely bizonyos értelemben a kezdetektől vagy legalábbis Platóntól fogva létező területe a filozófiának, ám e konkrét kifejezés használata az elmúlt fél évszázadban vált gyakorivá, és napjainkra, a képi fordulat perspektívájának kibontakozásával összefüggésben látszik igazán megerősödni. A kortárs képfilozófiáról elmondható, hogy szívesen tekint ki a különféle diszciplínák irányába, melyek tárgyának, a komplex értelemben vett képeknek a megközelítését segítik. A kortárs képfilozófia nyitottnak mutatkozik a különféle perspektívák iránt, melyekből a képek vizsgálhatók. Így a képfilozófia megnevezéssel illethető tudományterületnek a jelentősége a képek mindennapokban betöltött jelentőségének fokozódásával együtt várhatóan tovább fog növekedni. Érdemes tehát erre a területre jobban odafigyelnie a médiajelenségekkel foglalkozó szakembereknek, már csak azért is, mert a képi fordulat modelljére adott reflexiók e területen futnak össze.

„A képi fordulatot azért hirdették meg, hogy a folyamatosan növekvő »képözönt« (...) fogalmilag mederben tartsuk, s a képek elemezhetőségét a jelenkor kritikai filozófiájának középpontjába állítsuk” – írja Horst Bredekamp (Bredekamp 2006, p. 17). Valóban: a képi fordulat égisze alatt megfogant teóriák nélkül aligha lehet sikeres a média által létrehozott és közvetített képek értelmezése. A képi fordulat mint modell nem köthető szorosan egy tudományterülethez. Az elnevezésből is kitűnik, hogy reflektál Richard Rorty *nyelvi fordulat* (Rorty 1967) terminológiájára, ugyanakkor elhatárolódik tőle és szembehelyezkedik vele. Ahogy nem köthető egyetlen tudományterülethez, úgy egy személyhez vagy kutatócsoporthoz sem: nagyjából egy időben, a '90-es évek elején alkotja meg Mitchell a maga *pictorial turn*-jét, (Mitchell 1992), és Gottfried Boehm az *iconic turn/ikonische Wende* (Boehm 1994) fogalmát. E fordulatmodell körvonalazásában meghatározó szerepe volt Martin Jaynek is, aki a képekben és a képekről való gondolkodást igyekezett jogaiba visszahelyezni, szembehelyezkedve a XX. századi francia filozófiával, melyről úgy vélte, az ikonofóbia és a látás diszkreditálására való törekvés motíválta. (Jay 1993) A képi fordulat Mitchell szerint annak felismerését helyezi a középpontba, hogy „bár a képi reprezentáció problémája mindig is velünk volt, most már elkerülhetetlenül sürget, mégpedig példátlan erővel a kultúra minden szintjén, a legkifinomultabb filozófiai spekulációktól kezdve a tömegmédiá legközönségesebb alkotásaiig”. (Mitchell 2012, p. 136)

Ebben a *fordulatmodell*ben foghatók tehát össze a különféle irányultságú képkutatások, amelyeket a XX. század végi, XXI. század eleji információáramlás képi meghatározottsága inspirál. A képi fordulatnak nincs meghatározott programja, sem pontosan megadható definíciója. Maga Mitchell is úgy fogalmaz: nem válasz semmire, csupán a kérdésfeltevés egy módja. E definiálatlanságból adódik, hogy a jelenségnek átfogó kritikája sincs, ám mind több és több kutatót, gon-

dolkodót ihlet meg, akik ennek szellemében veszik sorra a képekhez kapcsolódó problémaköröket, illetve gazdagítják meglátásaikkal. Ahogy Bredekamp fogalmaz: „A *turn* nem valami meghatározott értékre utal, amelyet, mint egy csavart, egyre mélyebben fúrunk a problémák fájának deszkájába, sokkal inkább egy csendes vízben forgó pálcára hasonlít, amely a teljes vízfelszínt motorikájának hatása alá vonja”. (Bredekamp 2006, p. 13) E motorika hatása alól legkevésbé a médiatudomány vonhatja ki magát.

Az ikonikus vagy képi fordulat új szemléletet hozott a képkutatásba, amely nem ad konkrét programot, komplexitása okán szilárd támpontokat aligha kínál. Viszont megköveteli, hogy ne csupán szemléllői és regisztrálói legyünk azoknak az aktuális folyamatoknak, amelyek a képek sokasodását, jelentőségük fokozódását hozzák magukkal, hanem értelmezzük is a képeket – egyfelől mint autonóm entitásokat, másfelől mint kommunikátumokat, mint társadalmi produktumokat és a társadalomra visszaható konstitúciókat. A képi fordulat kötelezi a kutatót arra, hogy megkísérelje felfejteni a képek logikáját, működésük jellemzőit, a kommunikációba való beágyazódásukat, kapcsolódási pontjaikat. E szemléletmód egy rugalmas, a tudományterületek határai által meg nem kötött, nyitott hozzáállást igényel, amely képes elrugaszkodni a történeti és a művészetelméleti beágyazottságtól, hogy kutathassa a mediatisztált képeket és a képeket mint médiát.

Irodalom:

Antik Sándor (2010): Vizuális megismerés és kommunikáció. Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, Kolozsvár.

Belting, Hans (2007): A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.

Belting, Hans: Image, Medium, Body (2005): A New Approach to Iconology. Critical Inquiry. Vol. 31., Winter, 302–319.

Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder. In: Uő: Was ist ein Bild? München, Wilhelm Fink Verlag.

Bredekamp, Horst (2006): Fordulópontok. Az iconic *turn* ismertetőjegyei és igényei. (Ford.: Kékesi Zoltán) In: Nagy Edina (szerk.): A kép a médiaművészet korában. L'Harmattan.

Dikovskaya, Margaret (2013): Interjú Martin Jay-jel. (2001.02.02.) Apertúra, tél. <http://uj.apertura.hu/2013/tel/interju-martin-jay/> (letöltés: 2018.11.06.)

Elkins, James (2007): Visual Practices Across the University. Wilhelm Fink, München, Idézi: Nyíri Kristóf: Vizuális hazatérés – a neveléstudomány képi fordulata. In: Digitális pedagógia 2.0. Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Typotex Kiadó. http://tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop412A/2011-0023_DP/index.html (letöltés: 2018.10.16.)

Flusser, Vilém (1983): Für Eine Philosophie der Fotografie. Göttingen.

Furbank, P.N. (1970): Reflections on the Word „Image”. Secker&Warburg, London.

Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer – Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

Gombrich, E. H. (1951): *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*. In: L. L. Whyte (szerk.): *Aspect of Form*. Indiana University Press. Bloomington.

Horányi Özséb (2003): Bevezetés. In: Uő (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. 2. módosított kiadás. Typotex, Budapest.

Imdahl, Max (1997): *Ikonika. Képek és szemlélésük*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat, Bp.

Jay, Martin (1993): *Downcast Eye: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley–Los Angeles–London.

Kjørup, Søren (2003): *Képi beszédaktusok*. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. 2. módosított kiadás. Typotex, Budapest.

Lehmann Miklós (2011): *A digitális kép*. In: Szendrei Julianna (szerk.) *Ezredforduló, műveltségkép, kisgyermekkorai nevelés*, Trezor, Budapest.

Mitchell, W. J. T (1992): *Pictorial Turn*. Artforum, New York.

Mitchell, W. J. T. (1992): *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, Boston.

Mitchell, W. J. T (2012): *Mi a kép?* In: Szőnyi György Endre–Szauter Dóra: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Jate Press, Szeged.

Panofsky, Erwin (1984): *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*. In: Uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Budapest, 284–308.

Rényi András (2009): *Aby Warburg Rembrandtról: adalékok a performatív kép antropológiájához és a művészettörténet recepcióesztétikai megújításához*. http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=139:az-elfojtott-patosz-formulai&catid=60:mtoertenezsekrl&Itemid=159 (letöltés: 2018.11.20.)

Rorty, Richard (1967) (szerk.): *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago and London, The University of Chicago Press.

Saxl, Fritz (2013): *Why Art History?* In: Uő: *Lectures I.*, London, Warburg Institute, 1957, 346–353. Összegzi: Bacsó Béla: *A kép-tudomány margójára*. *Studia Litteraria: Kép, látvány, szöveg*. 2013/1–2. LII. évfolyam, 9.

Warburg, Aby (1893): *Sandro Botticellis „Geburt der Venus” und „Frühling”: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. L. Voss, Hamburg.

Jegyzetek:

1 Az idézet forrása: Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. (Fordította: Bonyhai Gábor) Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1984. 108.

2 Noha a Gutenberg találmánya révén lehetővé váló kép- és ábranyomatás is gyökeres változásokat hozott (lásd: Ivins, W. M. Jr.: *A nyomtatott kép és*

a vizuális kommunikáció. Enciklopédia Kiadó, 2001.), jelen esetben természetesen a (többek között) Benjamin által regisztrált folyamatokból indulunk ki, melyeket a kép és a fotó hatékony, gyors sokszorosítása jellemez. Lásd: Benjamin, Walter: *Műalkotás a technikai sokszorosítás korában.* In: *Uő: Kommentár és prófécia.* Gondolat, Budapest, 1969.

3 Ezzel a szóhasználattal – „technischen Bilder” – él Vilém Flusser *Für Eine Philosophie der Fotografie* című munkájában. (Göttingen, 1983.)



Kiállítás, 1984, faliújság.