

13

Vizuális alkotástípusok kommunikációs szerepe. Képrendszerező kutatások történeti kapcsolódásokkal

SÁNDOR ZSUZSA

A sok ezer éves múltra visszatekintő képi kommunikációs kultúra szerepe mára, a képprobbanás korára felértékelődött. Az ember megismerési színtereit a kommunikációs technológiák – közöttük a képi kommunikáció – fejlődése vezérli. *A képek valamilyen kommunikációs cél érdekében jönnek létre és társadalmi kommunikációs feladatokat látnak el.* A vizuális alkotások néhány archetípus körül, illetve az archetípusok típusokra és alkotásfajtákra tagolódó változatosságában jöttek létre az ember történelme folyamatában és sokasodnak ma is.

Az egyik archetípus a *látványleképező ábrázolás*, amely – a többi alaptípushoz hasonlóan – a történelemben azonos jellegzetességeket mutat, legfeljebb koronként stiláris jellemzőket ölt magára.

A dolgozatban a látványleképező ábrázolásra fókuszálok, de e mellett néhány más képtípus fontosabb jellemzőibe is betekintek – kiemelten kezelve a Sárospataki Nagykönyvtárban végzett kutatómunkámra épített történelmi vonatkozásokat és a fotó sokféle szerepét.

1. KOMMUNIKÁCIÓ – VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ

Társadalmi kommunikációs aspektusból közelíték a témámhoz, elsősorban Horányi Özséb a *participációs kommunikáció felfogása* és Szecskő Tamás *társadalmi kommunikációról* írott megállapításai alapján.

Horányi egyik kulcsfogalmát, az *intézményt*² vizsgálva a következő megállapításokat teszem a vizuális kommunikáció és a társadalmi kommunikáció intézményi kapcsolódásáról:

1. a vizuális kommunikáció az ember mint társadalmi lény történeti formálódásában kialakult intézménye a vizualitás,
2. speciális, kultúrákhoz és civilizációkhoz kötött vizuális kommunikációs intézmények a vizuális művészetek,

² Horányi Özséb (szerk.), *A kommunikáció mint participáció*. Budapest, AKTI – Typotex, 2007. p. 17.

3. a mindennapi élet, a tudományok, a moralitás, a vallás, a jog, a gazdaság, a politika intézményi területein a vizuális kommunikáció az ágensok problémamegoldó szándékai vagy céljai szerint van jelen.

A vizuális kommunikáció behatol a társadalmi funkciókba és itt sajátosság, alapvetően *fizikai térként megmutatkozó vizuális kommunikációs színtereket* hoz létre.

Szecsckó a kommunikáció társadalmi funkcióit sorolva az ún. MacBride-jelentésre hivatkozva nyolc funkciót közöl³. Ezek mellé rendelem a vizuális kommunikáció egyes változatait (vizuális kommunikációs színtereket), amelyek betöltik a funkciókat vagy szolgálják megvalósulásukat. (Előzetesen megjegyzem, hogy ugyanaz a vizuális kommunikációváltozat több társadalmi funkciót is szolgálhat.)

társadalmi funkció	<i>a társadalmi kommunikációs funkciót szolgáló vizuális kommunikációváltozat (vizuális (is) kommunikációs színtér)</i>
tájékoztatás	a vizuális jelek a társadalmi élet minden területén a tömegtájékoztatás területén (a média egésze a szóróanyagoktól a folyóiratokon át a televízióig és internetig) a legkülönfélébb típusú képzőművészek, személyek és közösségek információközlésének vizuális vonatkozásai testbeszéd
motiváció	vizuális reklám testbeszéd vizuális szemléltetés
vita és eszmecsere	tudományos kutatások vizuális vonatkozása politikai kampányok vizuális arculata
szocializáció	a település, a lakás (mint vizuálisan is ható élettér) és a tárgyak társadalmi csoportok és az egyén vizuális jellemzői és jelrendszerei az egyén teste
oktatás	vizuális szemléltetés vizuális tapasztalatok szerzése és ismeretközlés vizuális kompetencia, képességek, gondolkodás fejlesztése
kulturális fejlődés	múzeumok, kiállítóhelyek, digitális gyűjtemények: az egész emberalkotta képi világ (benne vizuális művészetek is) kulturális termékek képanyaga (vizuális összetevője)
szórakoztatás	szórakoztató kulturális jelenségek vizuális összetevői vizuális játékok
integrálás	különböző társadalmi csoportok testi-öltözködésbeli jelrendszere, a téma vizuális bemutatásai, dokumentumai

1. A társadalmi funkciók és a vizuális kommunikációs színterek kapcsolata. (Ábra: Sándor)

A kommunikáció (és a vizuális kommunikáció) mélyen behatol az ember történetébe.

Nyíri Kristóf az ember megismerési színtereit a kommunikációs technológiák fejlődésének tükrében egy időrendi rendszerben látja. A kultúra változásában több szempontból is igen jelentős szerepe van a képeknek. Egyik írásában a McLuhan köréből eredő kultúra-periodizációt idézi, amely szerint négy szakaszra osztható a kommunikációs technológiák története:

1. elsődleges szóbeliség; 2. írásbeliség; 3. könyvnyomtatás; 4. „másodlagos szóbeliség”, amelyet az elektronikus információ-feldolgozás és -továbbítás hozott létre.

Korábban ő is elfogadta ezt az osztályozást – írja –, ma már azonban egy differenciáltabb megkülönböztetés-listát javasol:

³ Szecsckó Tamás, *A tömegkommunikáció társadalmi hatásai. Bevezetés a tömegkommunikáció szociológiájába*. Budapest, Oktatókutatás Intézet, 1994. p. 8.

1. mimetikus kommunikáció, „jó okunk van feltételezni, hogy a nyelv először mint vizuális jelrendszer alakult ki”
2. az elsődleges szóbeliség kultúrája, „a társadalom által birtokolt tudás [...] nagytekintélyű szövegek állandó ismételtetése során bevészt, könnyen felidézhető formulákban raktározódik”
3. képi kommunikáció „a legkorábbi barlangfestményektől az ősi piktogramokon és középkori és modern rajzokon át a fényképezésig és a XX. század ikonikus szimbólumaiig”
4. ideogramok (hieroglifák)
5. szótagírás és alfabetikus írás
6. tipográfia (könyvnyomtatás)
7. másodlagos szóbeli kommunikáció kora (a távirótól a videóig)
8. számítógépes kommunikáció, amely „felhasználók hálózatát teremti, akik egymással *multimediális* dokumentumokat váltanak”.⁴

Vegyük észre, hogy a fentebbi rendszer nem lineáris, mivel több pontján sávosan vagy még inkább tölcészerűen egymásba hatoló elemeket tartalmaz. A képi kommunikációt (a képkorszakot) kiragadva azt látjuk, hogy együtt él a hieroglifikus korral és az írás korszakával, lefedi a könyvnyomtatás idő-szakaszát, vígan tovább él és új lendületet kap a fotó, a videó és a multimédia (vagyis a technikai kép) korában.

Nyíri Kristóf számos írásában és előadásában vallja, hogy „az emberek elsősorban képekben gondolkodnak, s csak azután a szónyelvben”. Az ősi kultúrákban az írásbeliség előtt az elbeszélő nyelvet a metaforák éltetik, amely „képekből táplálkozik s képeket táplál”. Történetileg úgy látja, hogy „az alfabetikus írásbeliség kibontakozásával nemcsak a szóbeli nyelv, hanem a képek is alárendelt helyzetbe kerülnek.”⁵ A mai korban, a számítógépes technológia mindent átható világában pedig a képiséget tartja alkalmasnak az „elvonat-gondolati kommunikációra”.

Nyíri Kristóf gondolata egyúttal nagyszerű átváltást is jelent számomra, hogy átlépjek a gondolkodást és a képeket bekapcsoló evolúciós áramkörbe.

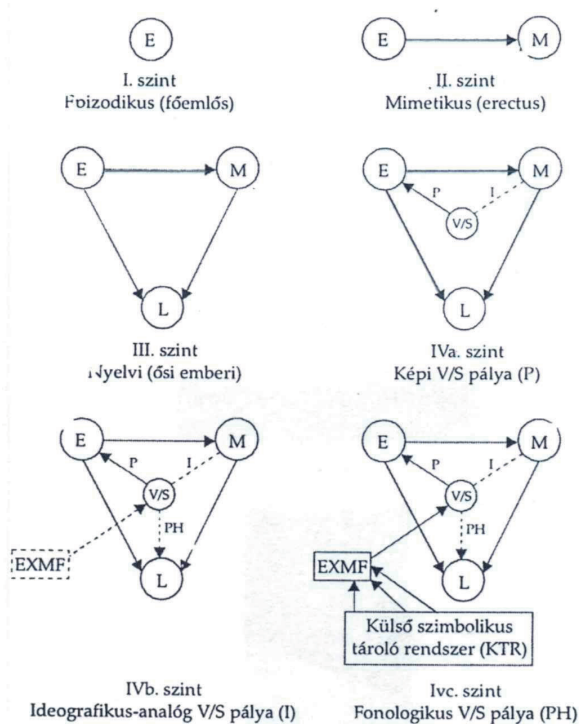
Az *evolúciós megismerés-elmélet* egyik jelentős gondolkodója *Merlin Donald*. Témám szempontjából azért fontos, hogy foglalkozzam *A gondolkodás eredete* című könyvének néhány elemével, mert úgy vélem, a vizuális gondolkodás mélyen az ember fejlődéstörténetében gyökerezik. Ehhez a feltevéséhez pedig Donald nagyon jó támpontokat szolgáltat, mivel egyszerre támaszkodik a kísérleti pszichológiai, az idegtudomány, illetve az emberi kultúra evolúciójához kapcsolódó etológiai, evolúciós pszichológiai és régészeti eredményekre. Felfogásában az ember egyszerre természeti (vagy biológiai) és kulturális lény. Az emberré válás folyamatában átalakul az ember idegrendszere és az életmódja, ebből formálódik a kultúra. Donald úgy véli, hogy a modern emberi elme a főemlősökéből adaptációk sorozatával alakult ki, mindegyik adaptáció egy-egy új reprezentációs rendszer megjelenéséhez vezetett. „Az egymást követő reprezentációs rendszerek mindegyike sértetlenül megmaradt jelenlegi mentális architektúránkban”. A modern elme szerinte nem más, mint a „fejlődés korábbi állomásainak kognitív maradványaiból összeálló mozaikstruktúra”; a korábbi eredmények tehát megőrződnek a kognitivitás működésében.

Donald a kognitív evolúció négy szintjét állítja fel, amelyet három adaptációval magyaráz, az első két adaptáció biológiai, de a harmadikat logikai szükségszerűségként veti fel a modernebb emberekre, és ez nem biológiai, hanem technológiai.

⁴ Nyíri Kristóf, *Idő és kommunikáció*. Világosság, 2007. 4. p. 34.

⁵ Nyíri Kristóf, *A gondolkodás képmélete*. Szöveg és kép c. fejezetben. <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/filoz/kepelm>

1. Adaptáció: a nyelvet megelőző kognitív változás. Lényege az emberszabásúak elmozdulása a Homo erectus kultúrájának szintjére. Az erectus kultúra intellektuális fejlődésének, a minőségi áttörésnek kulcseménye: megjelent „az emberi reprezentáció legegyszerűbb szintjének, az események utánzásának vagy újraeljátszásának képessége”, ez a mimetikus kultúra. Az 1. adaptációval létrejövő II. szint közbülső az emberszabású és a modern ember között, ennek világosan kirajzolódó nyomai ma is megvannak az ember kognitív struktúrájában.
2. Adaptáció: az erectus kultúrájából a Homo sapiens kultúrájába való átalakulás, az ember vokális készsége, ebben a modulációs aspektus, az utánzás képességével vezet el a nyelvhez. Ezzel befejeződik a modern ember biológiai evolúciója, a folyamatban kulcsemény: „az emberi beszéd rendszerének megjelenése volt, beleértve a narratíva létrehozásának és dekódolásának teljesen új kognitív képességét is”.⁶ Így létrejött az evolúciós fejlődés III. szintje.
3. A harmadik átmenetet mutatja: „a vizuális szimbolizmus és a külső memória megjelenése”. A „külső szimbolikus raktározás” a kognitív struktúra változása. Ez a kognitív struktúraváltozás a IV. szintet eredményezi, amelyen a külső raktározó közeg nagy fontossággal bír. Megállapítja, hogy „a modern ember kognitív felépítésének számos jegye, melyek közül a legnyilvánvalóbb az olvasás, ezen a szinten ered”.⁷



2. A gondolkodás evolúciós szintjei Donald szerint. IV. szint, amely a külső emlékezeti táruk és a gondolkodás kapcsolatát három mozzanatban (a-b-c) tárgyalja. Az ábra forrása: Donald, 2001. p. 268., változtatás nélküli közlés.

⁶ Donald, Merlin, *Az emberi gondolkodás eredete*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. p. 21.

⁷ Donald, Merlin, *Az emberi gondolkodás eredete*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. p. 29.

Témám irányából engem a vizuális gondolkodás érdekel, minden gondolkodási szinten szeretném kimutatni a vizualitás terén a változásokat.

Az I. szinten, amely 2 millió évvel korábbi időszakasz, a durva tárgykészítés volt a jellemző. A II. szinten a Homo erectus finom tárgyakat, szerszámokat készített és fedél alatt élt – ez mintegy 1,5 millió évvel ezelőtti időszak. A III. szinten a nyelvhasználat kialakulása mintegy 2–300 ezer évvel (más kutatók szerint mintegy 50 ezer évvel) ezelőttre tehető. Az eszközkészítés és a gondolkodás együtt fejlődött, a Homo sapiensnél a nyelvhasználat ebben a már működő folyamatban formálódott ki. A IV. szinten a külső vizuális emlékezeti tár robbanásszerű bőséget produkál. Donald értelmezi a „képszerű reprezentáció” változását. A kései felső paleolitikumig a tárgykészítésen kívül a következő vizuális megjelenítések léteztek: testdekoráció, sírdekoráció, tárgyak elrendezése. A testfestést Donald szerint a legkorábbi ősemberek is használták és ezt egy Nizza környéki körülbelül 300 ezer éves sárga, barna, piros és lila okkerdarabokból álló lelet bizonyítja. Ezeket a vizuális megnyilvánulásokat azonban nem nevezi szándékoltaknak, legfeljebb a tárgyak – alapvetően általában rituális helyzetben történő – tervszerű elrendezését jelöli meg a vizuális szimbolikus gondolkodás nagyon korai előfutáraként. (Donald gondolata szerint tehát a díszítő funkció nem szándékolt ábrázolás.) A kései felső paleolitikumban, körülbelül 40 ezer évvel ezelőtt megszorodtak a karcolt és faragott ábrázolásokat tartalmazó csontok, rajtuk állatok ábrázolásaival. Mintegy 10–20 ezer évvel ezelőtt „formázott szobrocskák és barlangfestmények” születtek. Ezekben a mitikus-narratív tematika, majd a bronzkorban a képi hasonmás megjelenése egy vizuoszimbolikus áttörést vagy újítást mutat. Azaz a kognitív evolúció IV. szintjén egy ideografikus vizuoszimbolikus pálya jött létre a gondolkodásban. Ennek lényegét a „természetüket tekintve képszerű” alkotásokban látja, melyek többsége „állatok két-vagy háromdimenziós reprezentációja”. A Kr. e. 4. évezredben a fonetikus abc feltalálásával pedig kialakult egy fonologikus vizuoszimbolikus pálya, vagyis a külső emlékezeti tárolás egy új formával tovább bővült, és egyben szerepe megerősödött.⁸ Megállapítja, hogy *a vizuális megismerési képesség nem kultúrafüggő*, mert a vizuális pálya fizikai alapjai megvannak az agyban (példája: az írástudatlan meg tud tanulni írni-olvasni). Értelmezésében ez a modul nem helyhez kötött, hanem funkcionális.

Donald a kognitív evolúcióban a nyelvnek óriási szerepet tulajdonít, mivel a nyelv megjelenése új, a nyelvtől függő gondolkodási képességeket hozott létre – ez a tudományos irodalomban általánosan elfogadott nézet. Azonban az előző tézist sajátos megvilágításba helyezi és könyvében kijelenti: „Ebből következik, hogy a modern embernek legalább kétfajta gondolkodási képessége van: egy, amely nem függ a nyelvtől és így ősi, a másik az, amely függ. A nyelv jelentésbázisa Darwin szerint nyelven kívüli, ezért nem nyelvi reprezentációink legalábbis meg kell hogy egyezzenek világreprezentációinkkal a nyelvben.”⁹ Donald egy koherensnek tűnő rendszert állít fel és meggyőzően bizonyítja a nem nyelvi és a nyelvi gondolkodás különbségét, evolúciós összeszövődését és a különbségek megőrződését. Témám irányából azonban bennem számos kérdés merül fel, ezek közül most csak egyet jelzek öviden: véleményem szerint a kezdetektől, azaz a tárgykészítéstől (még pontosabban a tárgyhasználatától) indulva beszélhetünk külső emlékezeti tárházról, mivel a már megalkotott tárgyak használata és akár pusztán szemlélése az újabb tárgyak alkotását egy tanulási folyamatban befolyásolta. *Úgy gondolom tehát, hogy az emberalkotta világ a kezdetektől fogva az emberi elme külső tárházaként is működik*, és maga a tárház lesz – az elmével párhuzamosan – egyre gazdagabb, vagy, ha úgy tetszik, komplexebb.

Nem folytatom tovább a kultúrtörténeti és evolúció-elméleti bemutatásokat, témám szempontjából a fentebbi bepillantás vélhetően elegendő. Javasolom, fogadjuk el, hogy *a vizuális gondolkodás és a vizuális kommunikáció az ember-lét része, a történeti embertől elválaszthatatlan.*

⁸ Donald, Merlin, *Az emberi gondolkodás eredete*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. pp. 246-48.

⁹ Uo. p. 51.

2. KÉPRENSZEREZÉS. ALKOTÁSTÍPUSOK ÉS ÁBRÁZOLÁSI MÓDOK KOMMUNIKÁCIÓS SZEREPE

A vizuális alkotások általános rendszerezését még nem hozták létre, vagy legalábbis számomra nem ismert, de a legkülönfélébb szakirodalmakban találok olyan gondolatokkal, amelyek a képrendszerzés egy-egy részkerésével foglalkoztak.

Baudrillard a tárgyakat az ember és környezete viszonylatában, összetett rendszerében vizsgálja. *Roland Barthes* ugyan nem képfajtákat taglal, hanem a divat vizsgálata kapcsán foglalkozik egyetlen komplex vizuális alkotás, a ruházat (vizuális és egyéb, pl. anyagi) összetevőivel, de áttételekkel egyes meglátásait – úgy vélem – hasznosíthatom a vizuális alkotások típusainak, családjainak megtalálásában. *Sontag* könyvének mellékletében egy átvett fotórendszerzést közöl. Ez a rendszer „a fényképezés területei” szerinti (mint a cím közli is), de technikai válfajokat is sorol benne, tehát keveri a technikai és a képalkotói cél vagy szándék szerinti változatokat. *Mitchell* a *Mi a kép?* című tanulmányában a reprezentációelmélet szemléleti alapjáról a „grafikus kép” alatt a következőket sorolja: „festmény, szobor, design”.¹⁰ Nem rendszerező igénnyel, hanem vélhetően példaként sorakoztat, de a vizuális művészetről való tágas gondolkodásra ösztönzést látom benne. *Ivins* *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció* című könyvében többször is előbukkannak a vizuális alkotásokra vonatkozó tagolások, de az előző szerzőkhöz hasonlóan ő sem ad tiszta rendszerezést a „képi tények” osztályozásával foglalkozva.¹¹ Vizuális kijelentéseknek nevezve, típusaikra az osztály fogalmat használva a „szerszámkészítő részére megrajzolt ábrától” a „golyót kilövő pisztoly” beazonosítására szolgáló „mikroszkópius fénykép” tartó skálán helyezi el őket. Jellemzőként sematikus és egyéni jellegzetességre törekvő darabokról beszél.¹² Még hivatkozhatnék számos (részleges) képrendszerzéssel foglalkozó szerzőre vagy forrásra és különösen a fotóval kapcsolatban lehetséges felmutatni virulens anyagot. Azonban koherens felépítésűt, a képi világ egészére irányulót nem találunk közöttük.

Az ember tevékeny lényként értelmezésének szerves részét jelentik az *alkotói célok*. Ezek maguk és a kép egyéb összetevőinek (mint például ábrázolási téma, ábrázolási konvenciók) célok érdekében történő megválasztása együttesen *a kép egészét áthatják*, ugyanakkor társadalmilag befolyásolt, „kívülről ható” tényezők is.

A *képcsaldók* létezéséről, kialakításáról alapvetően a képalkotói célok szerint gondolkodom, úgy vélem, ez lehet az átfogó rendszerezés alapja, mivel minden alkotás valamilyen alkotói cél vagy szándék szerint születik meg. A képalkotói célok a rendszerezés legelső szintjét eredményezik, amely szint egyúttal a legjobban átfogó is. A képalkotói célokhoz szigorúan vett módszertani eljárásaként a *képalkotói módok*, vagyis az objektivitás és a szubjektivitás, kissé más megközelítéssel a ráció és az emóció, megint kicsit máshogyan az ábrázolás és a kifejezés dichotómiái felől történő osztályozás társul.

Úgy gondolom, egy képalkotói cél alapvetően személyes vagy közösségi lehet.

Értelmezésben a *személyes ént* a kép kifejezés-tartalma, a *társadalmi és a szakértő ént* pedig az *ábrázoló-tartalma* jelenti, amely tényrögzítő, tárgyilagos közeledés a világhoz.

¹⁰ Mitchell, W. J. T. *Mi a kép?* In: Bacsó Béla (szerk.), *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijarat Kiadó, 1997. p. 339.

¹¹ Ivins, William M., *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. p. 10.

¹² Uo. pp. 40-41.



közérthetőség	—	egyéni értelmezés
társadalmi csoportok	—	individuum
ráció	—	emóció
objektivitás	—	szubjektivitás
ábrázolás	—	kifejezés
praktikus	—	nem praktikus
mindennapi élet	—	kitüntetett élethelyzetek

3. A képváltozatok rendszerezési szisztémájának dichotómiái. (Ábra: Sándor, 2003, módosítással¹)

A dichotómia elvével (vagy dichotómiák gondolatával) a két véglet közé kifeszített térben a képcsáládok a személytelen ábrázoló geometriai szerkesztéstől és műszaki rajztól a vizuális reklámon át a figuratív vagy nonfiguratív életerzés- és érzelemkifejező vizuális alkotásokig sorakoztathatók fel.

Így a rendszerezés linearitást mutat, azonban ez csak egy kényszerített és egyáltalán nem valóságos képi homogenitásból fakad. A tényleges képtartalmak ugyanis az ellentétek hangsúlyeltolódásokkal megragadható szövedékeként értelmezendők. Vagyis egy-egy képcsáládra általában és a csoport eszményi prototípusára igaznak tekinthetők, a képcsáládon belül azonban nem állapítható meg linearitás. Ellenkezőleg: egyes konkrét(abb) képfajták párhuzamosan léteznek egymás mellett, vagyis megkülönböztetésük egy másik szempont belepítésével történik. Ilyen szempontok lehetnek a *funkciók*, az *ábrázolási témák*, a *dimenziók* vagy éppen a *technikák*. Bizonyos esetekben pedig a párhuzamosság gondolata sem vezet eredményre, illetve nem elégséges egyes konkrét, ténylegesen létező vizuális alkotások rendszerbe illesztésére. A *kategóriahatárok* azonban *képlékenyek*, azokat tölcérszerűen egymásba olvadónak képzelhetjük el, így a rendszer elfogadhatóan összeáll.

Egy képváltozati család ábrázolási karakterét általában az egyik dichotomikus véglet jellemzőinek előtérbe kerülése, mások kiszorulása eredményezi. Ehhez az általános karakterhez kapcsolódnak a korra, egyéni stílusra, anyagra-technikára – és bizonyára még számos más szempontra vonatkozó – speciális jellemzők. A *képtípust magát* azonban *feltétlenül prototípusnak*, vagyis *valójában és jellemzőinek teljes terjedelmében nem létezőnek* kell értenünk.

A dominancia-elv alapján a legobjektívebb alkotások az „embertől függetlenített” technikai képek, például egy sejt szerkezetet megmutató mikrofénykép. Az ember által közvetlenül (azaz saját kezével) készített ábrázolások közül a szerkesztett műszaki ábrázolás, de talán még inkább a köznapi értelemben felismerhető témák nélküli, absztrakt ábrázoló geometriai szerkesztés jelentheti a racionális, az objektív avagy ábrázolási végletet. Közérthetősége a szakértői közegen belül (értsd: az ábrázoló geometriát művelő tudós, tanár, diák) teljes, ugyanakkor társadalmi szinten ez egy szűk, jól behatárolt csoportot jelent. Másik véglete a nonfiguratív képzőművészeti(nek nevezett) alkotás, vagy a kisgyermek úgynevezett firkakor-szabbeli alkotása, amely mások számára beazonosítható tárgyi elemet nem tartalmaz. Ez a véglet egy elképzelt tudattalan befogadási helyzetben mindenki számára közérthető, egyértelmű, hiszen pszichikai síkon minden emberből ugyanazokat az érzéseket és gondolatokat váltja ki. Mivel azonban a tudat kizárása lehetetlen, pontosabban az ember nem engedi (vagy éppen ember-létéből következően nem teheti), hogy a tudata kizáródjon a befogadás aktusából, az értelmezés valójában nagyon is sokféle lehet.

¹ Sándor Zsuzsa, *A vizuális nyelv képi világa*. Sárospatak, Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003. p. 55.

Ma elfogadhatónak gondolom, a társadalmi kommunikáció irányából pedig egyenesen szükségesnek tartom az individuum és a társadalmi csoportok felőli közelítést. Az egyik a személyes értést, a másik a konvenciókat ismerők csoportja számára való érthetőséget vagy éppen a közérthetőséget jelenti. Egyéni és közös tudások képi letéteményeiről, vizuális megmutatkozásairól van tehát szó.

A *legszeleesebb társadalmi közérthetőség* – úgy vélem – azokra a *funkcióhoz kötött*, egy-egy korban jelen lévő *tárgyakra érvényes*, amelyekkel az ember körülveszi (körülvette) magát. Ugyanakkor ezek kortól, társadalmi helyszíntől függő szubjektivitást hordoznak (azaz koronként változnak).

Praktikus vonatkozás alatt az alkotás funkcionális tartalmát értem: milyen mértékben mutat rá valamilyen élethelyzetre, az élet valamelyik területére. Ilyen értelemben erőteljes praktikus vonást hordoznak a használati tárgyak, természettudományos vagy műszaki területeket szolgáló ábrák.

A vizuális alkotás mindennapi élethez kapcsolódása azt jelenti, hogy az adott alkotást az ember sűrűn, nap mint nap használja. Ennek párja a ritkán, kitüntetett esetekben használatos alkotások köre. A mindennapi életben azonban a napi rendszerességgel gyakorolt hit nem feltétlenül a legjobb objektív alkotásokhoz kapcsolódik, ellenkezőleg: a szubjektivitásukban megragadható fétistárgyakhoz, szentképekhez.

Úgy vélem tehát, hogy a fentebb bemutatott dichotómiák jó tájékozódási pontok a vizuális alkotások világában, de együttesen és egyszerre a vizuális alkotások egy-egy családjára nem érvényesek, vagy nem azonos mértékben érvényesek.

A képeket létrehívó célok érdekek kontextusában működnek, egyéni és közösségi, azaz személyesek, érdekeltség-szférákba tartozók, különböző szerveződési szintű csoportokat kiszolgálók és általában vett emberek.

Másfelől a képeket teremtő célok egyre sokasodnak. Mindez egyenesen függ össze a nyomtatás, a fényképtechnika, majd a digitalizáció miatt bekövetkezett képrobbanással, azzal, ahogyan a kép mind beljebb hatol az ember egyre differenciálódó életébe, tevékenységeibe és élettereibe, a tudományágakba és a közéletbe.

A képek életterek igényeit elégítik ki, így az *életterek társadalmi szintű képalkotási célok*ként is funkcionálnak.

Vegyük sorra elsőként az élettereket:

- társadalom és közélet (szabályozottságában a jog), benne a kultúra, a művészet, a politika, a vallás, a tudomány (mint a társadalmi lét alapjának intézményei és mint a legnyilvánosabb terek);
- tudomány, ipar, gazdaság, kereskedelem (mint a társadalmi lét fenntartásának intézményei);
- sport, művészet, szakralitás – hitélet (mint az egyén testi-lelki egészségét szolgáló társadalmi szerveződések);
- család, személyes én (mint a társadalmi szerveződés és élet legintimebb egységei).

Ezekhez az életterekhez – lényegében mindegyikükhöz – *kapcsolódik az oktatás*, az oktatási és egyéb célú *szemléltető-illusztráló szerep*, és hangsúlyeltolódásokkal belejátszik az *intimitás* és a *nyilvánosság* tényezője, amelyek ugyan önmagukban nem rendszerképző elemek, de a célok további differenciálását jelentik.

Az életterek az ember életének legfontosabb színterei, más szóval a kommunikációs színterek. A fentebbi taglalás ugyan vélhetően nem teljes, de átfogó jellege alkalmas egy rendszer felállításához.

Mind a kép megalkotása, mind a szemléleti „újraalkotása” (a kép értelmezése) a társadalmi szintű célhoz kapcsolt egyéni célt is feltételezi. Az életterekben ugyanis elvárások fogalmazódnak meg, amelyekre az alkotási szándék reflektál, és amely alkotói célként mutatja magát (és az alkotótévékenység differenciálódását is eredményezi).

Más megfogalmazással az életterekben mint kommunikációs színtereken *problémamegoldási aspektusokról* vagy *stratégiákról* van szó, amelyek az alkotói cél elérését is szolgálják.

Úgy gondolom, hogy a cél, vagy a társadalmi cél és az alkotási cél kapcsolatának megragadása alkalmas a vizuális alkotások sokféleségének áttekintésére.

Főbb képalkotási cél-típusok:

- ténymegragadásban: közvetlen tényrögzítés, tények dokumentálása (kissé más megfogalmazással: tárgy- és látványábrázolás), tények magyarázata és értelmezése, tények vizsgálata és feltárása;
- információ-szerzésben: tájékozódás és tájékoztatás, jelölés, reklámozás;
- testi-lelki egészségben: élményadás és -szerzés, érzelmek ébresztése, emlékezés, hitélet gyakorlása, szórakoztatás, rekreáció.

Vélhetően ez a taglalás sem teljes, de feltételezett hiányai ellenére alkalmas lehet témám kibontására. Megjegyzem azonban, hogy egyazon cél-típus több élettérhez is kapcsolódhat, így például a reklám lehet a kereskedelmet, a politikát, a kultúrát, a társadalmat (közérdeket) és bizonyára még mást is szolgáló.

A vizuális alkotások folyamatosan jelen vannak az ember környezetében, minimum a funkcionális tárgyak révén. A mindennapi életet és az élet funkcionális alapját jelentő értelemben az ember objektív vizuális kommunikáció részese. Erről az alaphelyzetről két irányú elmozdulással jön létre a vizuális kommunikáció másik két állapota, mégpedig a szakértő lét és az emocionális lét kommunikatív helyzetekben. Az alkotások nagy csoportjai és egyes karakteres típusai eltérő kommunikációs helyzeteket és viszonyokat hoznak létre.

Az ábrázolás-típusú alkotások szakértői hozzáállást követelnek meg, ez egyfajta közös részesedés is a területre jellemző vizuális tudásokból. Ilyenek a műszaki és más tudományos dokumentációk, az értelmező-magyarázó ábrázolások egyik része. Ismeretkapcsolódásúak, az ember a világ értelmezését végzi a segítségükkel.

A tárgyi környezet a mindennapi igények kielégítéséhez járul hozzá, a létfenntartást és az élethelyzeteket szolgálja. A tárgyi világhoz az élet nyilvános közösségi tereiben a vizuális jelek, jelzések társulnak. A vizuális jel tájékoztat, utasít vagy éppen tilt. Mind a két alkotáscsoport cselekvésre ösztönzi az embert.

A kifejezés-típusú alkotások szubjektív tartalmak, a személy szintjén lelki funkciók kielégítésére szolgálnak, az ember belső életét, érzelmvilágát gyakorolja általuk.

3. LÁTVÁNSZERŰ MEGJELENÍTÉSI MÓD ÉS LÁTVÁNYLEKÉPEZÉS A SÍKON MEGJELENÍTŐ ÁBRÁZOLÁSBAN

A látványszerű tárgyábrázolás és a perspektivikus térábrázolási mód szimbiózisa Európában paradigmátikus jelleggel bírt mintegy 500 éven keresztül. Művészettörténeti megközelítést használva azt mondhatjuk, hogy Giotto-tól az impresszionistákig tartott. Úgy vélem azonban, hogy kitüntetett szerepe nem szűnt meg, mert a fotóval, majd pedig a virtuális képalkotással új erőre kapott.

A látványszerű ábrázolási mód a középkortól a táblakép- vagy falfestészetben és a grafikai lapokon ugyanúgy uralkodott, mint a legkülönbélebb más ábrázolásokban a térképeket díszítő narratív jelenetekről a szépirodalmi illusztráción át a reklámig. A valóságghűség ennek az ábrázolási módnak a hívószava, évszázadokon keresztül az érzékelt valóság megértésének és megjelenítésének egyedül hiteles eszközét látták benne. Olyannyira beleivódott az európai ember gondolkodásába, hogy a látványszerű, a minél inkább „fotószerű” ábrázolás lett a kedvelt gyerekeknél és felnőtteknél egyaránt. Ezt a ténytet például Kárpáti Andrea

iskolás gyerekeknél végzett mérései² és S. Nagy Katalin művészetszociológiai vizsgálatai³ igazolják.

Nem gondolom azonban, hogy csak az elmúlt néhány évszázadban rejlik a látványszerű ábrázolási mód sikere. A látványparadigma sokkal mélyebbre nyúlik mind időben, mind az ember gondolkodásában. Civilizáció-függő szemléleti módosulásait megtaláljuk az ősi állatábrázolásokban, az ókori vizuális alkotásokban a görög, római és a kínai kultúrában is vagy például a középkori (és későbbi) japán tusfestményekben és metszetekben.

Az embernek mindig is belső igénye, hogy a látványt-megjelenítő ábrázolást úgy értelmezze, mintha az ábrázolt tárgy lenne, azaz maga a látvány, a tárgy; a naplemente vagy a virágszál. Az ősi kultúrákban a totemek és a mágiában a rontó baba ebből a jelenségből fakadnak. A látványszerű, „hasznító” ábrázolásoknál ez az értelmezési jelenség felerősödik, szinte kényszeres lesz. Másrészt pedig a látványt idéző vagy utánzó ábrázolás értelmezése könnyebb, mint a nem látványszerűeké, legalábbis az ábrázolás tárgyát és sokszor témáját illetően könnyebb. Az ember pedig szereti az egyszerűbb, kisebb ellenállást jelentő utat választani – ez pszichikailag igazolt tény. A pszichológiai kutatások szerint az ember a látványszerű-látszati ábrázolást azért részesíti előnyben, mert az értelmezés így kevesebb fáradságot követel. És bár a látszat szerint ábrázoló és így a látványt idéző kép természetesen nem azonos a megfigyelés során a tárgyról látott „belső képpel”, a közöttük lévő hasonlóság nagyságrenddel nagyobb, mint bármely más képben, így a beazonosító munka kevesebb energiát emészt fel.

Úgy gondolom, ezzel a jelenséggel lehet összefüggésbe hozni azt a mozzanatot is, hogy ebben az ábrázolási módban értékképzést látunk és a szép fogalmával kapcsoljuk össze.

A látványszerű ábrázolás kedvelésének van tehát olyan oka, amely a pszichikumban keresendő. A naturális megjelenítésben a mimézisnek óriási lét-erőt tulajdonít az ember.

A fentebbi értelemben gondolkodhatunk tehát a látványszerű ábrázolásról, amely azonban nem azonos a látvány vagy tárgy leképező ábrázolásával, röviden a látványábrázolással. Míg az előbbi ábrázolási mód, addig az utóbbi alkotási cél – és ez óriási különbséget jelent.

A tárgy- vagy látványábrázolást szükséges megkülönböztetni legalább három válfaja szerint. Az egyik olyan látványszerű megjelenítés, amely közvetlen megfigyelés nélkül, más ábrázolások, szóbeli leírás vagy elképzelés alapján készül, van konkrét megfigyelésen alapuló látási előzménye, de ez az alkotónak nem áll közvetlenül a rendelkezésére. A másik változat a tárgy folyamatos megfigyelésével készül, ilyenkor az alkotó folyamatosan összeveti a készülő képet az ábrázolás tárgyával. Az utóbbit szokás modell vagy látvány utáni ábrázolásnak nevezni, amit az ábrázolási célok még tovább differenciálnak. A harmadik válfaj pedig olyan látványszerű ábrázolás, amelynek rész-elemeit, összetevőit illetően vannak látványelőzményei, ezekből építkezve készül, azonban az eredmény sohanemvolt látványiságot jelenít meg. Ez az ábrázolási változat úgy teremti meg a látvány illúzióját, hogy az ábrázolás tárgya az alkotáson kívül nem létezik. Az elképzelés alapján készülő látványszerű ábrázolás speciális válfaja a virtuális valóság képisége a szórakoztató játékoktól a műszaki tervezésig.

A Nürnbergi bibliában annak az ábrázolás-változatnak fedeztem fel igen találó példáját, amely közvetlen megfigyelés nélküli, de a valóságos tárgyra vonatkozó elemeket mégis tartalmaz. A történeti körülmények miatt úgy gondolom, hogy csak szöveges leírás alapján készülhetett a Biblia ószövetségi részében a Makkabeusok első könyvéhez rajzolt (metszett), harci elefántot is ábrázoló kép. Kevés hiteles mozzanatot tartalmaz, ilyenek a testméret, a hosszú ormány, de a testkalkat és az egyes testrészek anatómiai hibái, illetve az állatnak kölcsönzött emberi mimika igazolja, hogy alapvetően az ábrázolás tárgyának szemlélése nélküli munkáról van szó. Ez az ábrázolásbeli jelenség nem ritka. Mivel a korabeli Európában kuriózumnak számítottak az egzotikus állatok, sokszor elmesélések és leírások alapján ábrázolták őket.

A fentebbi körülményegyüttesbe illeszkedik Dürer orrszarvút ábrázoló fametszete is. Dürernek azonban vélhetően rendelkezésére álltak olyan képek, amelyek az állatot elfo-

² Kárpáti Andrea, *Látni tanulunk*. Budapest, Akadémia Kiadó, 1991.

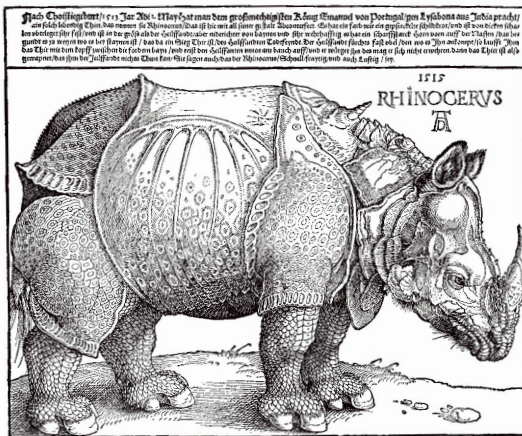
³ S. Nagy Katalin (szerk.), *A vizuális kultúráról*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1982.

gadható hitelességgel ábrázolták, „csak” a metszet alapját jelentő saját rajz elkészítéséhez hiányozhatott a közvetlen modell. Életrajzának kutatói megállapították: az ábrázolás anatómiai hibás, de ez nem az alkotó megfigyelésbeli pontatlanságából, hanem a közvetlen megfigyelés hiányából következik. (Dürer az a művész, akit nagyra értékelnek növények és állatok hiteles, a mimézis legmagasabb szintjén álló tanulmányozó ábrázolásai miatt is; ilyen például a sokat idézett nyúl- és golyaábrázolása.)



4.1. Látványt idéző ábrázolás - szöveges leírás alapján, a tárgy közvetlen megfigyelése nélkül.

Harc elefántot ábrázoló részlet egy ösnyomtatvány miniatúrájából. Ókori afrikai és keleti területekre vonatkozó történeti leírásokból tudjuk, hogy a csatákban harci elefántokat is felvontattak, azonban a 15. század végi Közép-Európában ilyesmi nemigen volt megfigyelhető. Forrás: Nürnbergi Biblia, II. kötet, 1483. [Sárospataki Nagykönyvtár]



4.2. Látványt idéző ábrázolás - vélhetően a tárgyat ábrázoló képek és szöveges leírás alapján, de közvetlen megfigyelés nélkül.

Albrecht Dürer: Orrszarvú, 1515, fametszet, 212×300 mm. Forrás: Fenyő, 1971, 33. kép. Részlet a metszeten olvasható szövegből: „Krisztus születése után, az Úr 1513. évének május első napján egy ilyen élő állatot hoztak Indiából Liszabonba Emánuelnek, Portugália nagyhatalmú királyának. Ők úgy nevezik: rinocérosz. Ime itt látható teljes alakjában ábrázolva ... a testét nagyon kemény redők borítják...”

Ha az ábrázolási mód a látványszerűséghez közelít, különösen, ha annak tökéletes illúzióját adja, akkor modell utáni ábrázolási helyzet nélkül is a néző gondolkodásában az ábrázolt tárgyra úgy hat vissza, hogy azt – legalábbis rövid időre – létezőként aposztrofálja. Ezzel teljes beleélésre ad lehetőséget – mint ahogyan sohanemvolt lényeivel és látványaival elringatja nézőit a *Csillagok háborúja* című film vagy például az *Avatar*. Ha az ábrázolási mód nem látványszerű vagy kevésbé az, az ábrázolás életszerű-hihetősége is csökken, nem hat úgy, mintha az ember életterébe tartozó lenne, ellenkezőleg: önmagába zárt képi világgént érvényesül. A plasztikus hatásokat nélkülöző ábrázolási móddal megjelenített mitikus lény – a mozgás, a cselekvő tevékenység és az élőlényként mutatkozás más összetevői ellenére – kevésbé hihető. Ezekben az esetekben – mint például az ókori egyiptomi ábrázolás, vagy a magánmitológiákat építő 20–21. századi alkotók – az ilyesfajta hiteltermés nem is ábrázolási cél, a hitelességet az alkotásban más teremti meg: az élet-valóságaként-mutatkozás háttérbe kerül az öntörvényű-képként-mutatkozás ellenében.

A látványszerű ábrázolás illúzióteremtés, az „olyan, mintha ...” érzetét kelti – mintha ténylegesen látnánk, mintha valóságos lenne, akárha meg is foghatnánk. Számos korban és a legkülönbélebb vizuális alkotástípusban használták ezt az ábrázolási módot. A barokk falfestészetben azonban olyan megdöbbentő erejű hatásokat értek el, amelyek az érzékek becsapásához vezettek. A látványszerű alaki formáltságon, az árnyékolás plasztikus hatásának

alkalmazásán kívül a görbült felületen a nézőpontnak megfelelően alakított térábrázolást is az eljárás részévé tették.



5. Látványyszerű ábrázolási módszerrel megjelenített fantáziálények.

- 5.1. A létezés illúzióját keltő maszk és digitális manipulációk filmben. Filmkocka a Csillagok háborújából
5.2. Állat-atestű fantáziálények realiztikus eszközökkel megjelenítve. Zsámboki-kódex

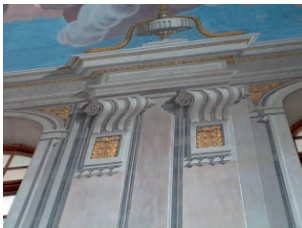
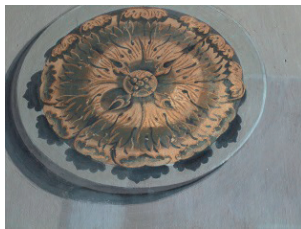


A látványyszerű ábrázolási mód eljárásait többé-kevésbé nélkülöző fantasztikus lényábrázolások

- 5.3. Anubisz, a sakálfejű isten ábrázolása egyiptomi festményen. (Halottak könyve.)
5.4. El Kazovszkij fantáziálényekkel benépesített világa. „További adalékok az utolsó állat és a ruméliai csillag történetéhez II.”, részlet. 1990, Múcsarnok.

A látvány illúziójának megteremtésében viszonylag új keletű a digitális technika használata, ahol speciális szoftverek segítségével építenek virtuális világokat. Történetileg azonban a fotó technikája és képalkotó módja már korábbról a látványparadigma hordozója.

Ma a fotót mindenki készíti és a legkülönbélebb célok érdekében használja. Képalkotó eljárásként behatol a legtöbb képterületre, típusba. Ráadásul – úgy vélem – igen erősen hat a nem fotó-típusú képváltozatokra: látszati-fény-árnyékkal modellált, tónusos, plasztikus hatást keltő jellegzetessége rányomja bélyegét sokféle ábra megjelenési módjára. Mindez persze összefügg a csúcstechnológiát alkalmazó, azaz a rajzolt-festett képanyagokat romlás nélkül kivitelezni képes nyomdatechnikával is, amikor a színes és magas felbontással dolgozó nyomdatechnika a teljes kiadványvilágot uralja a bulvárlapoktól és közkeletű magazinoktól a gyerekkönyvekig és tudományos könyvekig.



6.1-4. Illúzióteremtő ábrázolás, térhatás keltése síkfelületen barokk falfestményben.

Természetesen a boltozat jelentős kompozíciója is látványszerű illúziót kelt, azonban most csak a fal síkjának díszítő festésében nézzük meg ezt a módszert. Kizárólag a fal tövéből, tehát általában nem használt nézőpontból leplezhető le a „csalás”. Eger, a Líceum kápolnája. (A fotók a restaurálás előtt készültek, Sándor 2005.)

A rajzolt kép ugyanis manapság – és itt az ábrák területe a meglepő – naturális, azaz látványt idéző karaktert ölt, illúziót teremt. Teszi ezt teljes absztrakciónál is, amikor a nonfiguratív ábrázolás naturalista kimunkálású felületekkel társul. A *mintha teret látnék* illúzióját teremt meg, létezőként feltüntetve a nem létezőt. Az ilyen illúzióteremtő képek különösen dömpingszerűvé a digitális technika segítségével váltak, mert a szoftveres készletekből könnyen, gyorsan előhívhatók és speciális igényeknek megfelelően manipulálhatók.

Bármely kiadvány, könyv sok színes fotóval és fotóhatású rajzzal sokkal tetszetősebb, kelletti magát. Az ábrázolási célokat ugyanakkor számos esetben jól szolgálja az egyszerű fekete-fehér vonalrajz is.

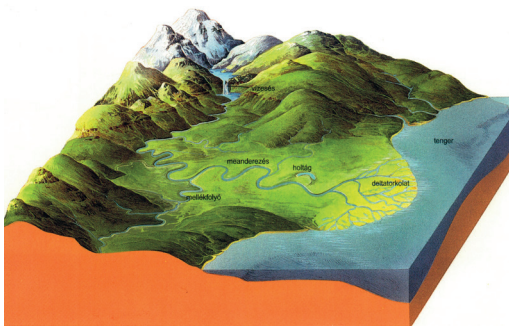
Mai technológiával akár beazonosítható tárgyi elemek nélkül lehet az ábrázolás naturális-hatású. Síkok és nyilak, felületek, geometrikus formák csavarodnak, ívelődnek a térbeliség illúzióját keltve a szöveges tartalmak vizualizálásaiban. A naturális látványidézés bőbeszédűsége mellett mégis egyfajta szűkszavúság jellemzi az ábrák világát, talán csak gyerekeknek szóló könyvekben maradt meg az elbeszélő-mesélő jelleg. Az ábrák önmagukra figyelők lettek, nem tűrik más terület (alkotástípus) bevonását: a térkép vagy az alaprajz nem szólít meg érzéseket – mint tette évszázadokon keresztül a hozzá társított ábrázolásokban, pl. tájképrészletekkel vagy jelenetekkel –, hanem szárazon önmaga marad.

A fotó hagyományos funkciójának sokan a pillanatörögzítést tartják. „Az ilyen képek ... alkalmasak rá, hogy elbitorolják a valóságot, hiszen a fénykép nem csupán kép (mint ahogy a festmény is kép), nem csupán a valóság értelmezése, hanem nyom is, a valóság közvetlen lenyomata, akár a lábnyom vagy a halotti maszk.”⁴ A soha-meg-nem-ismétlődő megörökítésében és a nyomhagyó megörökítettségben rejlik a fotó sikerének legfőbb titka.

Úgy vélem, hogy a fotó leképező ábrázoláson (is) alapuló sikertörténete, avagy amit Ivins, Sontag és Barthes fotószerű látásról ír, nem más, mint egyszerűen a látás legjellemzőbb tulajdonságával való egybeesés, avagy a látás maga ...

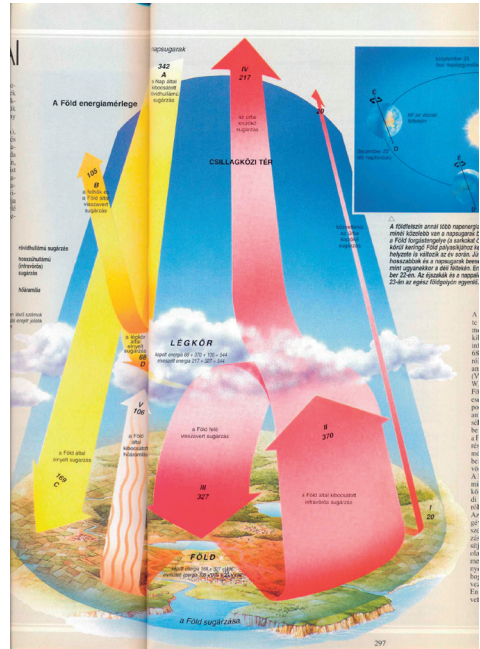
A fotó elterjedésének hatásaként (is) értelmezhető, hogy a vizuális művészet a 19. század végére szakított a látványszerű ábrázolás néhány évszázada uralkodó hagyományával. Ugyanakkor azt látom, hogy a nem művészi képi világ meg éppen ezt az ábrázolási jellegzetességet fejlesztette ki azzal, hogy az ábrák látványokat idéző formát kezdtek magukra öltetni. Egyfajta fotós attitűd uralkodott el az alkalmazott képek világában – vagyis a *látványparadigma* egy másik szinten tovább hódít.

⁴ Sontag, Susan, *A fényképezésről*. Tanulmány. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. p. 174.



7.1. Látványyszerű ábrázolás leképező technikai képként, azaz látványfotó pillanatfotós rögzítésel. (Téma: a Karib-tenger keleti része.) Forrás: A Föld nevű bolygó. p.129.

7.2. Látványyszerű ábrázolás szabadkézzel (itt most téries metszettel társítva). (Ábraalírás: A folyó útja a hegyekben fekvő forrásvidékétől a torkolatáig.) Forrás: u.az p.18.



7.3. Nem látványi elemekben is látványyszerű hatásokkal manipulálól, vélhetően digitálisan (is) alakított ábrázolás. (Az ábra témája a Földet érő sugárzás.) Forrás: Teremtő erők, 1998. pp. 296-297.

Lehet, hogy a számítástechnika hatására pedig egy újabb képstílus, avagy ábrázolási stílus kialakulásának tanúi vagyunk, amely a fotó és a nem fotó, a fotó és a szabadkézi vagy szoftveres manipuláció szimbiózisából születik meg – csak ennek a jellemzőit még nem vagy alig látjuk.

Míg korábban majd egy évszázadon keresztül a fotónak a gondolkodásra, képértelmezésre gyakorolt hatása volt kurrens kultúraelméleti vagy filozófiai téma, ma ez a megközelítés általában a technikai képekkel kapcsolatban jelenik meg.

A technikai képek az ember mindennapi életében, a szórakozásban és a médiában uralkodóvá váltak, átszövik életünk minden mozzanatát. Megszámlálhatatlan képfajtájuk kapott szerepet a tudományokban a csillagászatától a kémiai/fizikai anyagvizsgálatokon át az orvosi diagnosztikáig. Ott vannak a művészetekben számos új művészeti műfajként és jelen vannak a mindennapokban. Az áruházakban és a közlekedésben a (tér)figyelő kamerák révén, a városban, a múzeumban és számos más közintézményben a teleképekkel, az utazások során és a családi életben a digitális kép- és filmkészítő szerkezetekkel – és a televíziózásról, a házimozizásról vagy az internetes honlapkészítésről még nem is beszéltem.

Hogy kell-e küzdeni ellenük? Nem hiszem. Inkább a velük való élni tudást (bánni tudást, a használatukat) kell az embernek folyamatosan tanulnia és megtanulnia.

Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája* című írásában a két kezdő fejezetben foglalkozik a kép és a technikai kép fogalmával, mibenlétével. A szerző tehát mindkét kategóriát illetően óhatatlanul is a fotó-kép irányából közelít. Flusser meghatározásában „technikai kép az, amit apparátusok hoznak létre.”⁵ Flusser ebben a munkájában az emberiség történelmében ki-

⁵ Flusser, Vilém, *A fotográfia filozófiája*. Budapest, Tartóshullám – Belvedere, 1990. <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#V> [2007-10-24]

emelt fontosságot tulajdonít a technikai képeknek: „az emberi kultúrában az őскеzdetek óta két gyökeres fordulópont észlelhető. Az elsőt, a Kr. előtti második évezred közepe táján, a 'lineáris írás feltalálása' címszóval jellemezhetjük: a másodikat, amelynek tanúi vagyunk, a 'technikai kép feltalálása' címszóval.”⁶

A technikai képek fogalmát használhatjuk a *technikai vizuális alkotásokra* is – azonban a sokféle géppel kódolt kép közül a továbbiakban csak a fotóval foglalkozom, vizsgálva a látvány-leképezés tartalmait.

A fotó-kép a kommunikációs céloknak (vagy szándékoknak) megfelelően – miközben kiszakította magát a ráerőltetett esztétizálásból és megszüntette tematikai függőségét – igen rövid idő alatt sokarcú lett, más technikai képek pedig eleve a sokféle tudományos, köznapi és művészeti igény szerint jöttek életre. A változások közepette azonban megőrizte általános lényegét is: a fotó minden változata *a látható* valamilyen aspektusából születik. Ez a megállapítás szorosan összefügg a fotó technikai kép jellegével. A fényképet felhasználó sokféle más technikai kép (a röntgenképtől a teleszkópos képekig) egyenesen tudományos felfedezésekhez vezetett, a komputer-, avagy digitális technika – miközben a tudományos képalkotásba is beleszövődött – a média és általában az emberek közötti kapcsolattartás képi világát változtatta meg, immár elválaszthatatlanul a mobilis és animált, tehát a mozgóképtől.

Barthes és Sontag gondolatai szokásos hivatkozások a fotós irodalomban, Ivins jóval kevésbé emlegetik. Pedig a sokszorosítás alaphelyzete, ahonnan ő közelít, nagyon is korszerű megközelítés a 20. század közepén. (Ma pedig már a képek klónozásáról kell beszélünk, mondja Weibel.) Ivins a fotó óriási szerepét a kép tömegméretűvé válásában látja: „a képnyomtatás tizenkilencedik századi történetének legjelentősebb eseménye a fotográfia és a hozzá kapcsolódó fotomechanikai eljárások feltalálása volt.” Ivins és Sontag igen hasonló felfogást tár elő a fotó látásmód-befolyásoló szerepéről. Ivins fotográfikus látásról ír: „az ember fotószerűen kezdett látni, míg végül az ábrázolás hűségének mértékéül a fotográfiai képet fogadta el.”⁷ Az ember hozzászokott, majd nélkülözhetetlenné vált számára, hogy vizuális információit „nyomdafestékkal sokszorosított” fényképekről szerezze be – írja. (Megjegyzem, hogy ma pedig egyre inkább a monitorokon, kijelzőkön klónozó fotókból.) A fénykép Sontag szerint megváltoztatta a valóságfogalmat: nem pusztán valósághűen tükrözi a valóságot, hanem „a valóságot vizsgáljuk és értékeljük: mennyire hű a fényképhez”. A valóság szemlélése „potenciális fényképek sorozatának szemlélése”.⁸ A képeket „a közvetlen tapasztalás möhön vágyott pótlékai”-nak nevezi, amelyek a modern társadalomban „korlátlan hitellel bírnak”. Egy helyütt azt írja, hogy a fénykép „nem magyaráz; a fénykép tudomásul vesz”. Más helyütt azonban kifejti, hogy a fénykép nem pusztán rögzíti, értékeli is a világot: „a fénykép nemcsak annak bizonyítéka, hogy mi áll ott, hanem annak is, hogy mit lát az egyén”,⁹ azaz a fotós.

Szerintem azonban a fotós a saját látásmódját speciális tudományos, kereskedelmi és egyéb igényeknek vetheti alá. Ezekben az esetekben egyéni világszemlélete háttérbe szorol.

A fénykép „fantáziafelhő és információpirula” – mondja Sontag. Ezt a fotó-megragadást kihasználva sorolom tovább a kettősségeket: a fotó költészet és tény, emóció és ráció, ábrázolás és kifejezés, magyarázat és leképezés, dinamikus üzenetfolyam és létállapot – ugyanúgy, mint ahogyan a vizuális alkotások fajtáinak osztályozásában használható a kettős gondolati rendszer. *A fotó tehát ebben a tekintetben semmiben sem különbözik az általában vett képtől.*

Úgy vélem, a 20. század végétől már nem érdekes, hogy a fényképezés művészet-e vagy sem – míg kezdetben a fénykép harcolt azért, hogy művészetként tekintsenek rá. *Véleményem szerint a fotót nem a képzőművészethez kell viszonyítani, hanem egyfelől a kézzel kreáló képi ábrázolásokhoz, másfelől az egyéb technikai képekhez.* Ebben a viszonylatban ugyanúgy igaz marad

⁶ Flusser, Vilém, *A fotográfia filozófiája*. Budapest, Tartóshullám – Belvedere, 1990. p.10.

⁷ Ivins, William M., *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Fordította: Lugosi Lugo László. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. p. 76. és 62.

⁸ Sontag, Susan, *A fényképezésről*. Tanulmány. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. p. 32. és 114.

⁹ Uo. p. 105.

a „más média”, de a gondolat minden képet átfogóvá válik és a fotót a képek teljességének világában mutatja meg.

Baudrillard szerint az esztétikai és a realista rendeltetést ráerőltették a fotóra. A fotó azonban éppen az ellentéte ezeknek – mondja –, a legmesterségesebb kép, mivel abszolút mozdulatlan, szétdarabolt és fenomenológiailag redukált. A fotót „vad formának” nevezi, mivel a dolgok látszatához, evidenciájához kötődik. A „világ evidenciájának automatikus írása” történik a fotózás reflexszerű műveletében. A fotó Baudrillard felfogásában úgy vad, mint ahogyan egy állat, amely identitás nélküli. „Vad az, ami nem konfrontálódott a saját hasonlóságával, az identitásával és ennek az identitásnak a keresésével.”¹⁰

Úgy gondolom, hogy ez a vad (avagy szelídítetlen, zabolázatlan) forma a fotó látványleképező és látványillúzió teremtő fotótechnikai jellegzetességéből következik, és a hagyományos pillanatfotóra és a digitálisan manipulált kvázi pillanatfotóra egyaránt érvényes.

A fotó mintha kimerevitené a valóság egy pillanatát (Sontag), de szerintem éppen technikai kép volta miatt szorosan hozzátartoznak a manipulációk. Ha a fotó analóg, mind a kép tárgyára vonatkozó, mind a hívásnál alkalmazott műveletek a fotóeredmény szerves részei. Ha pedig digitális, a számítógéppel alkalmazott manipulációkkal egy határon túl átlép a nem fotó világába, és szoftveres technikai kép lesz. A határok összemosódnak.



8. Manipulációk a fotó-képhez, a fotó-képpel és a szoftveresen manipulált technikai kép.

8.1. Növénytani fotós ábra az eredeti látványban manipulált elrendezéssel és környezettel

8.2. Állattani fotós ábra a fotó utólagos manipulációjával, a zavaró környezet átalakításával, kizárásával. 8.3. Növénytani fotós ábra digitális manipulációval összerakva.

A művészet mellett a tudományos életben a tapasztalati tények rögzítésének területén nyert nagy szerepet a fotó. Mivel a pillanatot rögzíti, technikailag olyan gyorsaságúvá fejlesztették a gépeket, hogy ma már a fotó a mozgás (az időben az emberi szem érzékelését felülmúló gyorsasággal zajló folyamatok, változások) tanulmányozásának eszközévé válhatott. Ilyenek például a lehulló vízcsepp változó formái, légörvények jellemzői, vagy éppenséggel a tömegvonzás törvényének fotós igazolása. Másfelől a távolba és a közelbe nézést tette lehetővé, szinte a végletekig feszítve a kérdést. A csillagászati felvételek és a nanotechnika mutatják a két pólust.

A társadalomkutatás számára a fotó egyrészt történeti, kulturális és társadalmi dokumentum, tehát forrás, ami elemzésben kerül feldolgozásra. Másrészt a fényképezést, a fényképet és

¹⁰ Baudrillard, Jean, *A tárgyak rendszere*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987. p. 118.

a fényképhasználatot a megismerés módszerének tekintik – annak a figyelembe vételével, hogy a fényképezés aktusa sajátos, egyébként nem jellemző viselkedési módokat teremt.

A fotóantropológia számon tartja a fotónak a hétköznapi megjelenési formáit (műtermi kép, reklámkép, sajtófotó, igazolványkép, emlékfoto, nyilvántartási dokumentum, stb.) és a művészi formáját – olvashatjuk a *Körülírt képek*ben.¹¹ De kérdésként azonnal fel is merül, hogy a hétköznapi fotók egyben művészetet is jelenthetnek-e.

A fotó és általában a technikai képek társadalmi szerepe mára – a tudományokban betöltött szerepéhez hasonlóan – óriásira nőtt. Képkorszakban élünk, manapság mindent a fotó, a film és más technikai képek hitelesítenek: a magán- és a családi életet, a média híreit, a tudomány eredményeit, a reklámok igazságát. A fotó a nyilvánosság állandóan jelenlévő szereplője lett. Ugyanakkor mivel mindannyian használjuk, mindenki számára elérhető képkultúrát teremt.

A síkon megjelenítő technikai vizuális alkotások egyik része láthatóvá teszi a szabad szemmel (vagyis a természeti vagy biológiai ember) számára nem láthatót. Elsősorban ebben rejlik tudományos értéke. Viszonylag egyszerű fényképtechnikai fejlesztéssel rögzíthetők lettek az ember érzékelése számára túl kicsi vagy túl nagy, túlságosan gyors vagy nagyon sötét látványok. A röntgen és továbbfejlesztett változatai a belsőt teszik láthatóvá (például az orvosi vagy a műszaki diagnosztikában ezek a technikai képek igen nagy jelentőséggel bírnak). Az infrafénynek hőreagens tulajdonsága van, például a sötét is „átláthatóvá”, a beteg, gyulladt terület megláthatóvá válik. Grafikus áttételekkel pedig a nem szem-érzékleti alapú jelenségek (pl. földmozgások, hangok) is láthatóvá tehetők, azaz technikai képként megjeleníthetők.

Nézzünk meg néhány fotó-alapú technikai kép példát a vizuális alkotások típusainak rendszerében felállított három-négy nagy csoportra célozva.

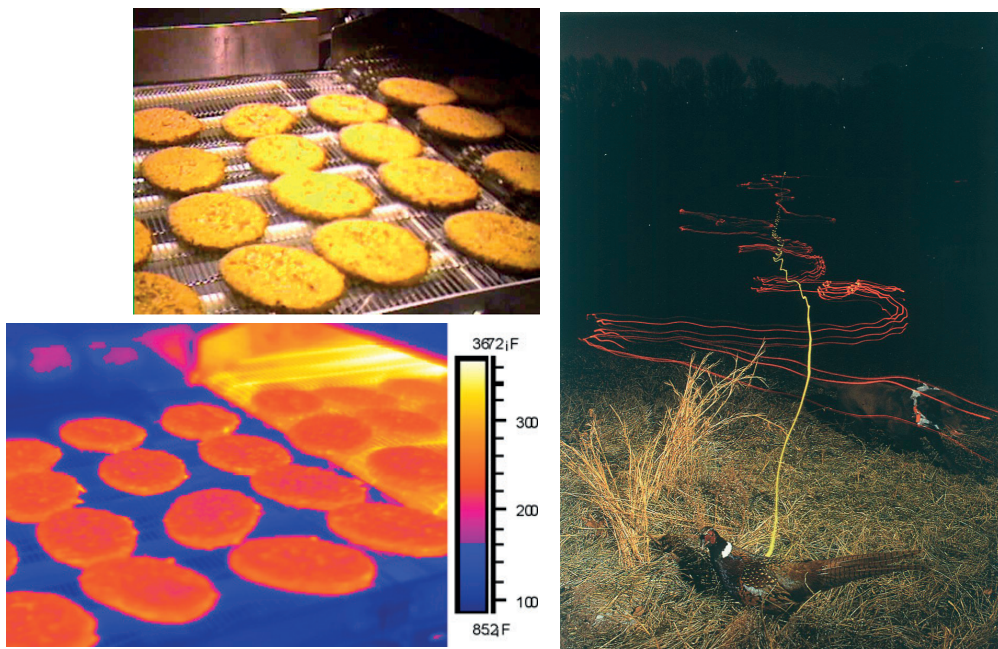


9. Közvetlen tényrögzítés technikai képekkel a láthatóvá tételre.

9.1. A csont szivacsos szerkezetéről készített elektronmikroszkópos felvétel. Forrás: Abrahams, 131. p.

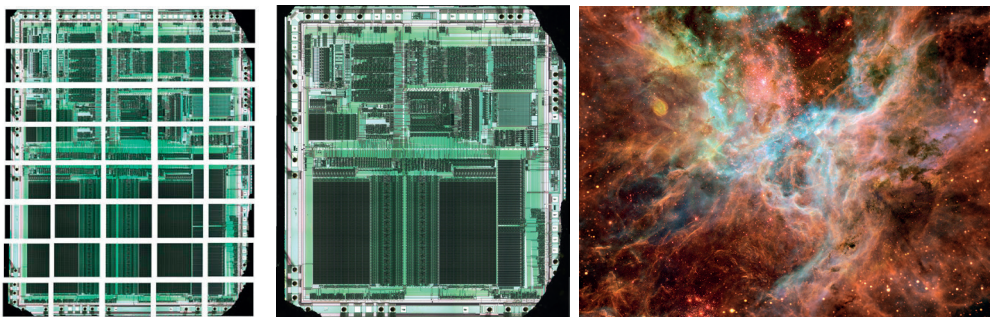
9.2. Nagyfelbontású sztereó kamerával készített kép a Mars felszínéről. High-Resolution Stereo Camera (HRSC), 12 méter per pixel felbontású kép, a felvételeken látható terület körülbelül 1700 kilométer hosszú és 65 kilométer széles; a műhold 275 kilométer magasságból fényképezte le a tájat; a perspektivikus látképet számítógép készítette az eredeti adatok alapján, 2004.

¹¹ Bán András (szerk.), *Körülírt Képek. Fényképezés és kultúrákutatók*. Miskolc – Budapest, Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet, 1999. p. 10.



9.3-4. Infrafelvétel segítségével tudják ellenőrizni, hogy hol tart a kenyér sütése. [2007-02-02]

9.5. A megtett út időbeli folyamatának ábrázolása állóképben. Eredeti képaláírás: Psihoyos témája a szaglás volt. Egyik kollégája kutyájára vörös fényt kibocsátó nyakörvet tett, majd megörökítette a cikcakkos utat, amelyen az egy fáncán szagát követve eljutott a kitömött madárig. Forrás: National Geographic.



10. Látványleképező ábrázolások tudományos célú technikai képekkel.

10.1-2. Optikai mikroszkóppal készült 40 felvételtől összeállított kép egy processzor-chipről. [2007-01-26]

10.3. Hubble teleszkópos csillagászati felvétel 15 különálló képből összeállítva. [2007]



11. A technikai képek (fotók) kifejező célú használata.

11.1. Hatáskeltés a kifejezés érdekében. Analóg fotó.

11.2. Számítógépes programmal készített alkotás: virtuális csendélet 3D-s fotóprogrammal körvonalrajzból forgástestet generálva. Tasnádi László: TLB4075 virtuális fotóillúzió. Forrás: Fotóművészet, 2005. 5-6.

11.3. A fotó-képet csak feldolgozandó alapanyagként alkalmazó számítógépes alkotás. Beöthy Balázs: 3×3 perspektíva az Édentől keletre, 2000, computer print, 29,8×118,5 cm. Forrás: Új Művészet, 2001/május. p. 9.

ALKOTÁSTÍPUSOK LÉTREJÖTTE ÉS VÁLTOZÁSA. A LÁT-VÁNYLEKÉPEZŐ ÁBRÁZOLÁS DIFFERENCIÁLÓDÁSA

Az alkotástípusok elkülönítésének kényszerítő közegében – úgy vélem – jobban meg tudjuk ragadni az egyes típusok jellemzőit és a folyton változó kép általános lényegét is.

Egy-egy képváltozati család karakterét egyes ábrázolási-kifejezési jellemzők előtérbe kerülése, mások kiszorulása eredményezi. *A típust jól meghatározott jellemzők együttese adja.*

A típuson belül az idők folyamán egyes képcsaládok létrejönnek és elhalnak, a karakterük minden jellemzője nem állandó, életútjukat civilizáció-, illetve *korfüggő módosulások* jellemzik.

Vannak olyan típusok is, amelyek lényegükben állandónak mutatkoznak, mintha lenne bennük valamiféle állandósult belső mag. Őket *képpalkotási alaptípusoknak* is nevezhetjük. Az alaptípusok hosszú életűek, végigjárják önnön stílusosan változó útjukat. Például a magyarázó ábra néhány évszázaddal korábban kizárólag látványszerű és cselekményes módon vagy ilyesfajta kiegészítésekkel jelent meg, ma tárgyára korlátozottan, narrativitástól mentesen. (Legfeljebb a fotószerűen-plasztikus előadási módok hordoznak némi mesélő jelleget.) De vizuális tényezőkben megragadható, magyarázati-értelmező jellegzetessége évezredek óta állandó.

Típusváltó tényező a történelmi távlat lehet, összefüggésben a művészet fogalmával. A művészetfogalom nem öröktől létező, létrejöttét követően pedig állandóan változik. A kifejező szándék ezzel ellentétben örök, az ember-lét lényegi összetevője. A nem művészi célú alkotásoknál megfigyelhető az idő „szépítő” hatása. Így lesz műalkotássá Leonardo fejtanulmánya, gépszerkezeti vagy anatómiai rajza, így tartjuk ma művészi alkotásokként számon Vesalius kötetének anatómiai ábráit vagy a többezer éves egyszerű használati cserépedényeket és munkaeszközöket. Ez ugyanaz a jelenség, mint amit a fotótörténet kutatói is többszörösen megállapítottak: az idő távlata „művészetté” „emel” minden fotót.

Csakhogy a kérdés nem a művészire és a nem művészire, hanem a kifejezőre és a nem kifejezőre vonatkozik. Ha így közelítünk a vizuális alkotásokhoz, akkor nem hisszük, hogy egy

2500 éves térkép kifejezés lenne – mivel sem vizuális, sem ábrázolástematikai értelemben nem is hordoz semmiféle kifejező tartalmat.

Az egyes alkotástípusok jellemzőinek vagy alkotások közös jellemzőinek megállapítására az összehasonlítás vizsgálati módszerét fogom alkalmazni a fejezet egészében. Az alkotástípusok jellemzőit bontogatom tovább egyrészt az alaptípusokra vonatkozóan, vagyis a kortól független azonosságokat szűröm ki. Másrészt a differenciálódás tényéhez kötődően, a változatok elemzésével állapítok meg típusjellemzőket.

A vizuális alkotások folyamatos differenciálódása elsősorban a mai ember életének minden mozzanatát átható specializálódással magyarázható. Része tehát egy általános és dinamikus megkülönböztetési folyamatnak, amely a tudományok területén ugyanúgy megfigyelhető, mint például a vallásokban vagy bármely, a társadalmi intézményekhez kapcsolódó kisebb területen, például a könyv- vagy folyóiratkiadásban, a televíziós csatornák tematikus sokféleségében vagy akár a közigazgatás területi-ágazati specializációjában, és így tovább. Nem elkülönült jelenségről van tehát szó, hanem a képi világ differenciálódása egy általános és dinamikus jellegzetességbe illeszkedik.

Az új(, részben) vizuális alkotástípusok megszületésére a legnyilvánvalóbb példákat a tárgyak területéről vehetjük. Az ember-lét alaptulajdonsága, hogy életének fenntartására és céljai elérésére tárgyakat használ. Régészeti leletek bizonyítják, hogy ezek kezdetben a létfenntartást szolgáló munkaeszközök – ilyenek például a különféle lelőhelyekről tízezres példányszámban előkerült marokkövek, majd kőkések és lándzsahegyek. A tárgyalakítás kezdetei az emberré válás kezdetére nyúlnak vissza: mesterségesen elhasított „kavicsok”, mint tárgyak alakítása 2–3 millió évre tekint vissza (bizonyítéka például egy etiópai lelőhely), mintegy 1,5–2 millió évvel ezelőtt keletkezett az eszközök egy újabb csoportja, a marokkó (szilánkok és magkövek bizonyítják például Kenyából).¹²

„A tárgyakhoz történő vonzódás, tárgyak megszerzése, nézegetése, birtoklása ... a korai kisgyermekkorban tűnik fel minden kultúrában.” – írja Csányi Vilmos (egy másik kutatóra hivatkozva).¹³

Az életlehetőségek differenciált meglátása a tárgyak funkcionális (és ezzel együttjáró formai) differenciálódását vonta maga után. Ebben a szellemben a munkaeszközök mellett mintegy 40 ezer éves időtávlatban jelentek meg a díszített tárgyak és az ékszerek. A „mikrolit forradalom” (Csányi) során rendkívül sokféle tárgyat készítettek. Óriási tárgyi változatosságról, tárgyfunkciók sokaságáról tanúskodnak a régészeti leletek.

A tárgysokasodás viselkedésváltozással járt együtt, a Felső paleolit periódusában felgyorsult a készített tárgyak mennyisége és hirtelen nagy lett a változatossága, amely kulturális rendszer létrejöttét eredményezte. A tárgyi és a szociális kultúra tehát együtt fejlődik, és úgy tűnik, megállíthatatlanul. Az élethelyzetekből tárgyhasználatot igénylő funkciók képződnek, ezek pedig – a tudományos mellett kézműves és gépi-technikai, később pedig ipari eredményekkel együtt – tárgytípusok megszületéséhez vezetnek. A tárgysokasodás másik oka a technikai fejlődésben keresendő. Egy technika feltalálásakor – Csányi az üvegekészítést hozza példaként – „primitív, minden célt egyetlen változattal kielégítő tárgyak ... készültek”.¹⁴ A technika fejlődésével, technológiai változatainak kialakulásával – ami pl. a pontosabb formázást teszi lehetővé – funkcionálisan differenciálódnak a tárgyak. Így alakul ki a pohár alapformáján és alapfunkcióján számtalan válfaj, mint a vizespohár, kávéspohár, borospohár stb.

Baudrillard a tárgysokasodás okát a fogyasztásban látja. Azaz véleménye szerint ma már nem a szükségletek kielégítése céljából jönnek létre az újabb és újabb tárgyfajták, hanem hogy egy mindenre – a történelem, a kultúra és a kommunikáció minden szintjére – érvényes

¹² Csányi Vilmos, *Az emberi természet. Humánetológia*. Budapest, Vince Kiadó, 2000. p. 99.

¹³ Uo. p. 17.

¹⁴ Csányi Vilmos, *Az emberi természet. Humánetológia*. Budapest, Vince Kiadó, 2000. p. 270.

fogyasztási kényszert elégtésenek ki. Ebben a dinamizmusban „az élet egyik értelmét” látja, az élet pedig – mint a születés és a halál – „folytatódik és megsemmisül az egymást követő tárgyakban”¹⁵ Csányi is megállapítja, hogy a tárgydifferentiálódás és az általában vett tárgyso-kasodás nem állítható meg. Ő azonban a „kommunikációs kényszer” által létrehozott „konst-rukciós aktivitásban”¹⁶ látja ennek okát.

Véleményem szerint mind a tárgyak, mind bármely más vizuális alkotástípus létrejötte és differentiálódása alapvetően az ember-lét tevékenységre és gondolkodásra vonatkozó lényegében rejlik. Valóságos élethelyzetek létrejöttével, életminőség- és gondolkodás-változásokkal van összefüggésben. Ez persze nem zárja ki sem a funkciótlan (vagy „típustalan”), sem egy adott viszonyrendszerben fölösleges tárgyak megszületését sem.

Az ember élete a kezdetektől fogva megkívánta a különböző célú vizuális alkotások előállítását. Ezek közül természetesen elsősorban a tárgyak és az azok felületének díszíté-seiként létrehozott ábrázolások maradtak ránk. De: az ókori egyiptomi szekvenciális ábrázo-lások lényegében *magyarázó-értelmező folyamatábrák*; a legkülönfélébb *jelek* több évezreddel ezelőtt is használatosak voltak, a legrégebbi (megőrződött) *térkép* ugyancsak egyiptomi, Kr.e. 1200 körülről, a legrégebbi ismert itinerárium egy róma-kori útvonalat mutat be. És persze a sérülékeny, nem tartós felületekre rajzolt ábrák nem maradhattak fenn, vagyis egyes képtípu-sok pontos megjelenése megállapíthatatlan. De következtethetünk rá, hogy az első magya-rázó ábra több tízezer évvel ezelőtti időkbe nyúlik vissza, amikor az ősi ember kőbe karcolt egy keresztet, hogy a világban való helyét kijelölje, és amely az égtájak közötti eligazodást mutatta meg.

A képanyag felkutatásában további akadályokat jelent, hogy a kultúrtörténet egészében több évezredes időtávtól csak szórványosan maradtak ránk olyan ábrázolások, amelyekre ma azt mondanánk, nem művészeti értékek. A mából visszafelé nyúlva tehát nehéz a típusok elkülönítése, ezért különösen erőteljesen kell alkalmaznunk az egyes alaptípusokra megállá-pított vizuális jellegzetességek megmutatását.

Különböző élethelyzetekben – ilyenek a köznapi élet helyzeti és például egy tudomány kialakulása is – képkalkulációs célok fogalmazódnak meg, amelyek sajátos képtípusok és a típuson belüli változatok kialakulásához vezetnek. A differentiálódás minden területen jól kimutatható történeti értelemben is. E tekintetben különösen jó példa a térképészet, amelyben tisztán kö-vethető, hogy az újabb és újabb igények (a nyomdatechnika fejlődésével párhuzamosan) egyre más tematikus térképváltozatot eredményeztek. A térképi ábrázolást történeti értelemben is jól feldolgozottak tekinthetjük, bizonyára azért, mert önálló tudományággá forrta ki magát.

Az utókorra maradt emlékek alapján megállapítható, hogy a síkon megjelenítő alkotá-sokban az elsőként kialakult típusok között vannak a térképek és az építészeti rajzok, és ál-talában a magyarázó-értelmező ábrázolások, de a látványt-tárgyat leképezve látványszerűen megjelenítő ábrázolások is.

A következőkben a differentiálódásra egy példát mutatok be a tényszerű látványábrá-zolás társadalmi igények szerinti altípusainak magyarázatával.

Tényszerű látványábrázolás alatt az objektív ábrázolási módok egyikét értjük, tényeket dokumentáló jellege miatt a látványhú vagy tárgyhú megjelenítés fogalma kapcsolódik hozzá. Legfőbb ábrázolási jellemzője, hogy *az alkotó a látvány hiteles megőrkítésére törekszik úgy, hogy a külső, a látványszerűség érdekli és ezzel többé-kevésbé szoros összefüggésben az ábrá-zolandó tárgy maga foglalkoztatja.* A tényszerű látványábrázolás típusában a látványszerűséget eredményező ábrázolási mód jellemzői sűrítetten vannak jelen. A kép a használt vizuális elem és a technikai eszközök szerint lesz például színes és foltszerűen festői vagy fekete-fehér és vonalas. Bármilyen változatban és felfogásban (stílusban) készül is ez az alkotásfajta, minden esetben lényeges ismérve, hogy az alkotó folyamatosan összeveti készülő művét a látvánnyal és így jut el egy általa megcélzott állapotig.

¹⁵ Baudrillard, Jean, *A tárgyak rendszere*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987. p. 238.

¹⁶ Csányi Vilmos, *Az emberi természet. Humánológia*. Budapest, Vince Kiadó, 2000. p. 273.

Azok a látványt idéző, leképező-jellegű ábrázolások, amelyek alkotói a látványt és az ábrázolt tárgy jellegzetességeit az érzékiség magas fokán képesek utánozni az ábrázolásban mindig is csodálatot váltottak ki az emberekből. Egyrészt érzékleti átkapcsolásokat indít el az ábrázolás: szinte érezzük a virág illatát, a szírom bársonyosságát, a Dürer-rajzolta nyúl bundájának puhaságát. Másrészt az ábrázolás életre kelni látszik – tehát varázslat zajlik vele. Értéket képvisel az illúzióteremtés magas szintje és a kézzel végzett munka tökéletessége, éppen ezért szépséget is sugároz a mű. Az ilyenfajta alkotások igen alkalmasak az ember szép iránti igényének kielégítésére, de ugyanígy a látványdokumentálásnak is kiváló eszközei.

A tényeket rögzítő látványábrázolásoknak a képalkotói céloktól függő válfajai alakultak ki. Az igénylő célok közül a legfontosabbak: művészi, természettudományi, műszaki, közigazgatási, régészeti és kereskedelmi. Ezek a célok önálló alkotásként eredményezik a látványt ábrázoló, látványt dokumentáló tényszerű alkotások válfajait.

Szükségesnek tartom megemlíteni, hogy a kifejezés-célú látványábrázolás – amit hagyományosan pl. csendéletnek vagy portrénak mondanak – mint típus azonban természetesen *nem* egyezik meg a tényközlő látványábrázolással. A művész ugyanis kifejező szándékokkal közelít a látványhoz, éppen ezért a vizuális összetevők objektív rendszeréből egyeseket elhagy – következésképpen másokat kiemel, illetve a leképező-hűséggel ellentétben átírásokkal dolgozik: az ábrázolási módot használva egy másik képtípus születik meg.



12. Az objektív látványleképező ábrázolás és a kifejezés célú látványábrázolás közötti különbség. 12.1. Pillanatfotó, látvány tényrögzítése. (Fotó: Sándor, 2008. 12.2. Művészi festmény. Van Gogh: Írisz. 1889. olaj, papír, vászon, 62,2×48,3 cm. Forrás: Metzger-Walther, p.186.

A műalkotás mint szépségforrás gondolatát sztereotip módon használta (és talán használja ma is) az oktatás. A látványábrázolás vagy látványt idéző ábrázolás jellemzője a formai-színbeli részletezettség, a művészetben ez egyfajta realista (naturalista) jellegzetesség. A művészetben a 19. század második felétől, az iskolai gyakorlatokban inkább a 20. század második felétől a látványrészletező, minden vizuális tényező szempontjából aprólékos-naturális leképezés helyett tendenciájában a különféle mértékű elvonatkoztatásokkal és egyszerűsítésekkel történő látványábrázolás jellemző.

Az oktatás a modell utáni ábrázolásban a művészeti(nek hitt) eszméknek kívánt megfelelni. A művészetben csendéletnek nevezett változat volt az elfogadott az iskolában, ahol alkotási eljárásaként a látvány pontos, hűséges visszaadása volt az elvárás. (Mintegy száz évre van dokumentumokkal igazolt visszatekintési lehetőségem ebben a vonatkozásban a rajztaní-

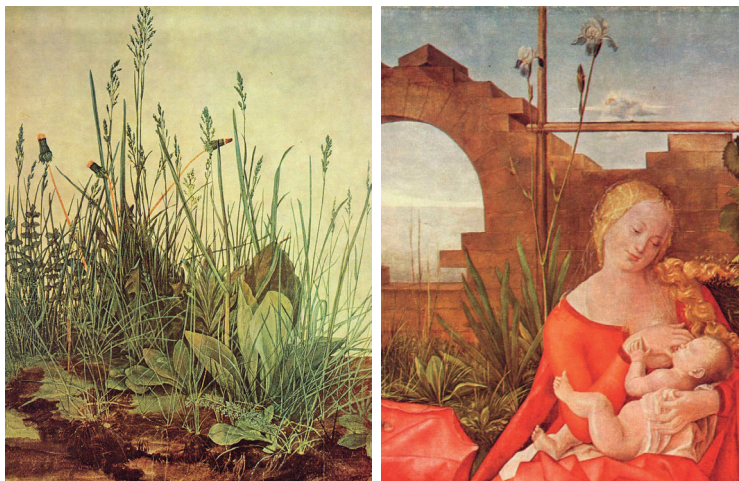
tás történetében.) Ezt az ábrázolástípust a pontosan leképező feladathelyzet, a „befejezett”, „bekeretezhető”, „falra akasztható művészi kép” igénye jellemezte. Munkafázisai és a pedagógiai elvárások a fennmaradt alkotásokból jól visszaolvashatók: a szabvány-papíron először pontos vonalrajz készül, térábrázolási módjában a látszatnak megfelelően, majd – vigyázva, hogy a vonalból ki ne fusson a festék – a vonalrajz kifestése történik gondosan. (De azokban az időkben a gyerekekkel kifestetik a kocka oldallapját is a műszaki-jellegű ábrázolásokban ...) Mindez legalább az 1970-es évek közepéig általánosan elterjedt, ugyanakkor közben a művészet messze túllépett az avantgárdon, sőt a neósok, a pop art, a minimal art, a konceptuális művészet első hulláma is lezajlott már. Kepes György jóval korábban, 1944-ben megjelentette a *Language of Vision* című könyvét, mely Moholy-Nagy László írásaival és alkotásaival, vagy a 60-as években sokak, pl. Bálint Endre, Vajda Lajos vagy Kondor Béla műveivel együtt óriási látásmód-változásról, új világlátásról tanúskodik. Az oktatásban azonban ilyesmiről nem hallunk, a példaként felhozott modell utáni ábrázolás évszázados időtávlatban változatlan, ún. akadémista szemlélettel történik.

A magyar oktatásban a modell utáni ábrázolásban a „vizuális nyelv” paradigmikus hatására következik be változás. Míg korábban minden vizuális összetevő (térbeliség, alaki és színbeli jellemzők, formarészletek és egész) azonos hangsúlyokkal szerepelt és az alkotó a tárgyra figyelt, addig a szemléleti változás valamely vizuális elem kiemelését és a tárgyszerűség háttérbe szorítását eredményezte. Több felsőoktatási intézmény – közöttük a sárospataki Comenius Kar is – rendelkezik archív gyűjteménnyel, amelyek az előző megállapításokat alátámasztják.



13. Példák a látványábrázolás iskolai gyakorlatából, tanítóképzős tanórai alkotások. (Forrás: EKFC archív gyűjteménye.) 13.1. „Kistérforma (Virágcsendélet)” – a pontos-gondos rajz kifestése, 1939. 13.2. Színtanulmány (csendélet) – formaegyszerűsítéssel, a színhatásra figyelve, 1995.

A művészek is használják a modell közvetlen megfigyelésével születő, a látvány külsőleges jegeit tanulmányozó ábrázolást. Az iskolázó tanulmányok a nagyobb igényű táblaképeket vagy szobrokat előkészítő munkák vagy más művészek alkotásainak másolatai. Mindkét esetben afféle öniskolázó gyakorlatok. A művészettörténetben számon tartanak igen nagy mennyiségben és különféle korokból olyan tanulmánylapokat és vázlattömböket, amelyek Leonardo, Rembrandt vagy Degas, Dürer vagy Van Gogh (és sok más alkotó) látványábrázolásaikat őrzik. De valószínű, hogy készített ilyeneket az ókori vagy középkori falfestmény készítője is munkájának némely eleméhez.



14. A művész látvány utáni iskolázó tanulmányai sokszor nagy műveinek előmunkái. 14.1. Dürer: A nagy gyeprésztlet. 41×31,5 cm. Akvarell és fedőfesték. 1503. Bécs, Albertina Forrás: Mittelstädt, 13. kép. 14.2. Dürer: Mária íriszsel, részlet. Dürer közismert mesterrajza a Nagy gyeprésztlet. (De jól ismertek a különféle virágokról vagy állatokról készült ilyen munkái is). Az ott ábrázolt növényeket, mint az útilapu-féleség, például a Mária íriszsel című festményén láthatjuk újra.

A dokumentáló-archiváló látványábrázolás nagyon sokszor természettudományos és régészeti célokat szolgál. Ebben a szerepében a szabadkézi ábrázolást mára szinte kizárólag a technikai képek váltották fel.

Az alábbiakban a fotó és a szabadkézi látványábrázolás viszonyának vizsgálati keretében tárgyalom a természettudományi és régészeti célú látványábrázolást.

A fotó-képek közül kiemelt fontossággal bírnak most témám szempontjából azok a látvány utáni (látványleképező, látványt megjelenítő) képi ábrázolások, amelyek a kép alkotójának látványválasztó (tárgyválasztó) tevékenységéhez kapcsolódnak – ezzel a kitételrel kívánom elválasztani a fotó-képet az automatikus látványrögzítő változatától. A lényeglátás (kiemelés és elhagyás) minden képalkotás sajátja, még a látványleképezőké is. Csak ritka esetekben nem alkalmazzák a képtörténetben. A fotó területén a válogatás és figyelemirányítás – a szabadkézi ábrázolással szemben – sajátosságosan szűk eszköztárral valósulhat meg.

A tárgy képe és az ábrázolt tárgy közötti hasonlóság szabadkézi ábrázolásban különböző mértékű lehet. A hasonlóság végül is kor, kultúra, stílus, közlési szándék és mindezek eredményeképpen ábrázolási konvenciók függvénye. Itt is a konvenciók megtanulása, ilyen módon az alkotó és a befogadó közös kulturális háttere és közös tudása eredményezi a képértést.

A természettudományok, közöttük elsősorban a biológia és az ásványtan a rendszerképzések okán, valamint a régészet a tárgyarchiválás okán alkalmazza a határozó-beazonosító-dokumentáló típusú ábrázolásokat.

A növénytani, állattani és ásvány (vagy pl. kőzet- vagy drágakő-) határozások céljából készített ábrákra jellemző a részletes, látványhű kidolgozás. Ez az ábrázolástípus a látványegészen a vizsgált tárgyra koncentrál és az alkotó úgy képezi le a modelltárgyat, hogy az egyedül keresztül a típus legyen nyilvánvaló. Tudatosan szelektál tehát, amikor az ábrázoláshoz megválasztja a konkrét modelltárgyat, mivel a prototípust kell megkeresnie. És tudatosan szelektál az ábrázolás során is, amikor például elhagyja az atipikus vonásokat vagy a zavaró környezeti elemeket (ez utóbbi ma már fotónál is lehetséges az alkalmas lencse megválasztásával), vagy egyes tárgyi jellemzőket (pl. felület) hangsúlyosan ábrázol. Amikor azonban a „természetes” helyzetű tárgy „természetellenesen” szerepel – pl. egy gomba élőhelyén, de talajból kifordítva vagy kettémetszett állapotában – akkor az ábrázolás a látványmegjelenítés ellenére (vagy azzal együtt) átlép a magyarázó ábrázolások típuscsoportjába. Az ilyenfajta manipuláció meg-

változtatja a típus karakterét, hiszen a látványhű ábrázolási típuscsoportra a külsődleges jegyek megmutatása, a rájuk történő odafigyelés szemléleti közege a jellemző.



15.1-2-3. Látványábrázolás tárgyábrázolásként, biológiai határozó céllal. (Gombahatározó célú ábrázolások.) A tárgyat élőhelyén, természetes környezetében és természetes állapotában megmutató pillanatfotó és az ilyen felfogású szelektív szabadkézi ábrázolás a látványábrázoló típus legtitisztább válfaja, prototípusa. Források: 1. Zeugner, p. 10.; 2-3. Dr. Krébecz 43., p. 107.



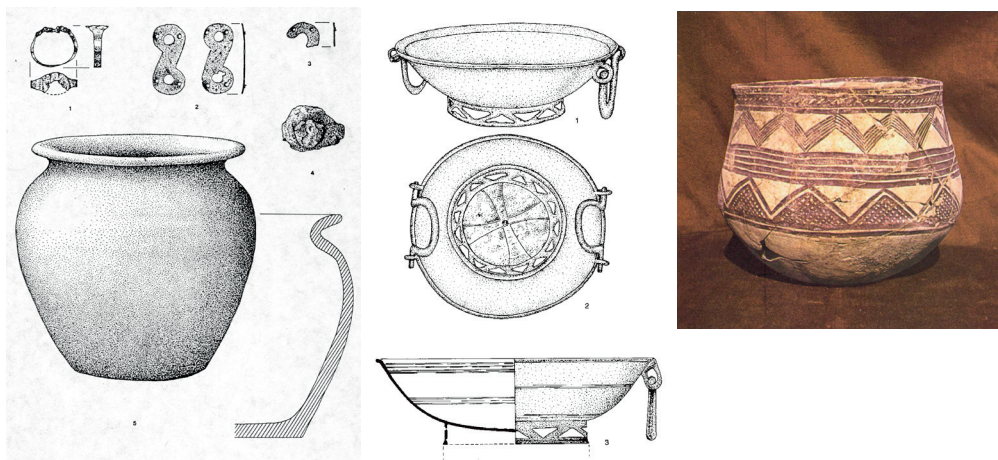
16.1-2-3-4. A magyarázati vonás megjelenése a látványábrázolásban a tárgy vagy a környezet manipulálásával. (Gombahatározó célú ábrázolások.) Források

1. Kalmár-Makara-Rimóczi (fotó);
2. Krébecz Jenő, p. 143. (rajz);
3. Kalmár - Makara 1978, p. 85. (fotó)
4. Šťastný 1997, p. 132. (rajz).



A régészettudományos közeg a dokumentálás célú modell utáni ábrázolásban az állapot rögzítést helyezi előtérbe. Ez az ábrázolásfajta úgy képezi le a modell tárgyat, hogy az egyedi, a különös legyen a típuson belül a nyilvánvaló. Ennek szellemében tudatosan kiemeli egyedi tárgyi jellegzetességeket, pl. egy törést, egy hiányt vagy egy felületi minőséget. Eljárás-

módja egyéb szempontokból megegyezik a típuscsoportra vonatkozókkal, azaz a megfigyelés alaposságát használva a tárgyi hűség a mérvadó.



17. Látványábrázolás tárgyábrázolásként, régészeti dokumentáció célú ábrázolásban
 17.1-2. Ez az alkotási cél szabadkézi rajzban azonnal igényli a magyarázó-értelmező ábrázolásokat is. Most a képanyagban ezek is szemléltethetők, de úgy gondoltam, nem veszem ki eredeti ábrázoláseggyütteséből a tárgyalat látványábrázoló típusát. A metszetek vagy akár a speciális nézeti ábrázolások tehát most nem tartoznak a vizsgálat körébe, csak a tárgy egészét külsőleg bemutató, általános-rálátásos nézőpontú ábrázolásokra figyelünk. 1. Honfoglalás kori cserépedény rajza, középső nagy elem; 2. Bronztál rajza, felső elem. 17.3. Régészeti fotódokumentáció. Közép-Mezopotámiából származó őstörténeti edény. Forrás: Oates -Oates, 67. p.

4. VIZUÁLIS ALKOTÁSOK ALAPTÍPUSAINAK VÁLTOZATLANSÁGA (TÖRTÉNETI VÁZLAT)

Történeti szempontból közelítve néhány ábrázolás-típus fő jegyeiben állandónak mutatkozik. Vizuális jellemzők és ábrázolási szabályok összehasonlításával azt tapasztaltam, hogy több típus legfontosabb karakterjegyei évezredekben vagy évszázadokon keresztül megmaradnak. Ilyenek például az alaprajz és más építészeti ábrázolások, vagy a térképraizok. Ugyanakkor az előbb említetteknel az egész képlap a kor felfogását tükrözően módosul: girlandos díszítmények, cirkalmas felirat-táblák vagy éppen látványszerű jelenetek, figuratív ábrázolások kerülnek mellé. Így a magyarázó-értelmező tartalom keveredik látványleképező és díszítő mozzanatokkal, és ez általában a magyarázati kiemelés kárára történik. Ma legalábbis így láthatjuk.

Itt tartom szükségesnek, hogy a kifejező alkotásról – és vele összefüggésben a műalkotásról, mint alaptípusról szóljak. A műalkotás mibenlétének értelmezése – és úgy vélem, ezzel együtt a kifejező alkotástípus vizuális jellegzetessége – a második évezred mintegy ötszáz évében rögzült állapotáról a 20. század első felében elmozdult. A valóságmegőrző vagy valóságként-megmutató funkciója helyébe egy új mozzanat, az alkotói individuум által megalakított autonóm műalkotás lépett. A figuratív kifejező alkotás ma olyan ábrázolásként létezik, amely lényegében különbözik az ábrázolt figurációtól, az ábrázolás tárgyától. Esztétikai intencióval felruházott mű, kép-mű, azaz korábbi szerepének helyére az „alkotói individuум kezdeményezte és megalkotta autonóm műalkotás” lépett.¹⁷ Ennek a változásnak letéteményese az ábrázolt tárgy és az ábrázolat kettéválása – Magritte mondásával: „Ez a pipa nem pipa”. Másfelől a változás tényét jelzi a látványszerű ábrázolás és a tárgyábrázolás kötelékeiből való

¹⁷ Zrínyifalvi Gábor, *Ez a pipa. Magritte képétől Foucault elemzéséig - és vissza.* Budapest, Kijarat Kiadó, 2002. p. 21.

kiszabadulás. Ezek a nonfiguratív alkotások, amelyekben a kifejezést önmagukban a vizuális tényezők teremtik meg – természetesen az anyaggal és használati módjával együtt.

A könyvtárakban, múzeumi és történelmi helyszíneken, illetve a mindennapi élet közegeiben végzett kutatómunka alapozta meg, hogy *állandósult ábrázolási célokról és a vizuális alkotások történelmi alaptípusairól* gondolkodhatom. Az ember evolúciójához kötődően már az ember (vizuális) gondolkodása és a tárgyak differenciálódása kapcsán érintettem ezt a kérdést. A történelmi alaphelyzetet, azaz a kezdeteket az alábbi típuslistára vonatkozóan mintegy 40 ezer éves időtávlatban értem, azaz az állatábrázolásokat tartalmazó csonttárgyak alkotásának és a vele kapcsolatos vizuoszimbolikus gondolkodás megjelenésének idejétől.

A vizuális alkotások egyes típusait életrehívó, kortól és civilizációs formától független megjelenítési célok a következők:

- tárgyakat és építményeket készíteni (tevékenységek végzésének elengedhetetlen kellékéként, életmozzanatok/helyzetek szolgálatára)
- tájékozódni (a térben, időben)
- megmagyarázni (látható és nem látható jelenségeket)
- jelezni, jelölni (tárgyakat, összefüggéseket, jelenségeket, gondolatokat)
- díszíteni (tárgyakat, beleértve az emberi testet).
- megörökíteni, dokumentálni (láthatókat)
- láthatóvá tenni (elképzeléseket, élményeket, érzelmeket, érzéseket, gondolatokat)

Az állandósult megjelenítési célokat a vizuális alkotások rendszerében sorakoztatott alkotástípusokkal összevetve az alábbiak tekinthetők a *vizuális alkotások alaptípusainak*:

- díszített és díszítetlen tárgy
- díszített és díszítetlen építmény
- magyarázó-értelmező ábrázolás
- vizuális jelek és jelölések
- tér/idő dokumentáló és látvány/tárgyleképező ábrázolás
- a belső kognitív világ érzelemgazdag vizuális megjelenítése.

A tárgykészítés, a tájékozódás, a magyarázatra váró kíváncsiság, a jelentéssel felruházás, az a formai változatosság öröme, a látott megőrzése vagy az elgondolt-megérzett láthatóvá tétele olyan élethelyzetek, amelyek megteremtették speciális alkotástípusaikat. És fordítva: egyes alkotástípusok azért tudtak maradandók lenni, mert az őket kiváltó élethelyzetek állandóan, újra és újra létrejöttek.

Az alaptípusokat joggal nevezhetjük archetípusoknak, mivel évszázadokon, sőt évezredekken keresztül, korokon és civilizációkon átívelve megőrizték és folyamatosan őrzik vizuális karakterüket, formai-ábrázolási jellemzőiket. Ennek oka, hogy az őket életre hívó, emberi szükségleteket kielégítő ábrázolási célok stabilak. Stabilitásukat az érvényességüket jelentő óriási időtávlatban láthatjuk meg, és az idővel kapcsolatban az ember-lét testi-fiziológiai és gondolkodásbeli lényegeiben.

Kiemelve a gondolkodásbeli összetevőt észre vesszük, hogy a vizuális alkotási archetípus korokhoz tapadó mozzanatokkal bővül. Kissé másként fogalmazva: az alaptípus a komplex ontológiai szemléletben gyökerező korstílusra vonatkozó ábrázolási elemekkel módosul.

A megfogalmazott tétel igazolásaként és tartalmasabb magyarázata miatt a következő stratégiát alkalmazom: kiválasztott alaptípusban megmutatom az állandót és a hozzá kapcsolódó változót.

Ugyanakkor nem vállalhatom fel, hogy mind a hat archetípust történetileg is bemutatom, helyette a dolgozat korábbi fejezeteiben is kiemeltebben kezelt *látványléképező ábrázolás* típusához kapcsolódom. Az elemző munkában a Sárospataki Nagykönyvtárban és kari (tanítóképző főiskolai) könyvtárban végzett kutatómunka eredményeit használom.

Elsőként a látványt, a látott tárgyat megmutató-dokumentáló ábrázolással foglalkozom.

Ennek az ábrázolásnak a jellemzőit mind a vizuális tényezőkre, mind az alkotás elkészülésének módjára vonatkozóan már megfelelő részletességgel leírtam. Úgy vélem tehát, elegendő lesz az egyes konkrét esetekben az éppen aktuális aspektusból foglalkoznom a kérdéssel.

Az ókori egyiptomi vizuális alkotásokról rengeteg sztereotípiát lehet olvasni formaegyszerűsítésről és tétörvényszerűségről, egy nézőpontra komponálásról és síkrekredukción, vagyis olyasmikről, amik lényegében „látványszerűtlenségek”. Továbbá arról, hogy mindezek az ábrázolási konvenciók két évezrednyi időig változatlanok voltak, mivel a halottkultusz, amit szolgáltak nem változott.

Ugyanakkor az ókori egyiptomi ábrázolásokról nem szokás úgy beszélni, mint amelyekben az alkotó a tárgyakat, állatokat és embereket hűségesen jeleníti meg, érzékenyen részletezi, életszerűvé teszi. (Ezeket a jelzőket inkább a reneszánszsal kezdődően alkalmazzák.) Úgy vélem azonban, hogy ebben a korban ugyanúgy tettenérhető a látványra érzékenyített ábrázolás, az alkotók ugyanúgy meglátták és ábrázolták a tárgyak-lények vizuális gazdagságát, csak az ilyen ábrázolás alkotói (vagy megrendelői) cél vonzataként ritkán kapott szerepet.

A síkon festészeti eszközökkel megjelenítő alkotásokban már a legkorábbi időktől megfigyelhető, hogy embereket, madarakat, halakat és gyümölcsöket, szarvasmarhákat és más állatokat, az emberalkotta tárgyi világ számos képződményét hiteles formakarakterekkel, igen gazdag modellációval és a beazonosítás nagyon pontosan visszaolvasható igényével jelenítettek meg. Példának a madár témáját választottam, mivel egy fellelt alkotás – nagy meglepetésemre – az óbirodalom idejéből való, így a történeti távolság a mához képest ezzel a témával kapcsolatban még az általam feltételezettnél is nagyobbra nyitható. Ugyanakkor természetesen egészen az ősi időkhöz – a karcolt állatábrázolásokig vagy a barlangfestményekig – vissza lehet vezetni a gondolatot. Az alkalmazott ábrázolási technika keretei között ugyanúgy megtaláljuk korábban is azokat az összetevőket, amelyek az ábrázolást tárgyában beazonosíthatóvá, tehát tényszerűvé teszik.



18. A látvány/tárgy dokumentáló ábrázolás, mint archetípus. Amikor az ábrázolási cél indukálja (vagy nem ellenzi) a dokumentálva-megjelenítő jelleget, az ábrázolás tárgyát egyformán hitelesen ábrázolják a legkülönbözőbb korokban. Az ábrázolás tárgya: madár.



18.1. A meidumi ludak, ókori egyiptomi falfestmény, részlet, Kr. e. 2500 k. (Kairó, Egyiptomi Múzeum)

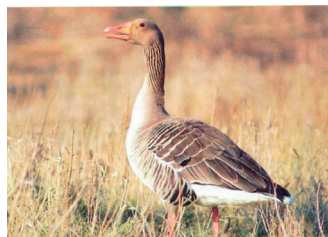
Forrás: Aradi Nóra, 1990. p. 103. (Az Egyiptomi Múzeum honlapján a fríz egésze megtekinthető.)

18.2. Szarkafajták, barázdabillegetők és fecskék; miniatura, 1550 k. Forrás: Bábur-náme.

18.3. „Hegyi billegetők, vizirigó, ökörszemek”, 1902. A beazonosító célhoz narratív-jelenetes (testmozgások, cselekvések) és teljes tájképi környezetben elhelyezett formáltság társul. Forrás: Brehm, 1902. p. 449.

Az ókori egyiptomi festményen a ludak formájának ábrázolásában a karakter igen pontos és érzékeny – azaz minden részletére kiterjedő: testarányok és testtartás (lépő-billenő mozgás, figyelő, illetve lehajló-csipegető mozdulat), színek árnyalatai (a barnák és fehéresek a tollzatban, a narancsos vörös a csőrnél és a lábaknál) és formarészek és felületek jellemzői (pl. a bütykös-redős lábak). Ez az ábrázolás nem általában a madár vagy általában a lúd, hanem beazonosítható lúdfajta – a dokumentatív érték kétségbevonhatatlan. Joggal állapíthatta meg tehát a könyvfejezet szerzője a képhez kapcsolt szövegben: „a formák pontossága, a színek hitelessége, a tökéletes kidolgozás olyan benyomást kelt, mintha egy zoológiai tankönyv lapjait forgatnánk”. (Aradi 1990) Lehet, hogy korabeli zoológiai könyvről van szó – vagyis a falfestmény témájába bizonyára okkal épült be a látványábrázolás ilyen tényközlő szintje.

18.4. „A lombos erdő madarai”. Rajzolt madárábrázolások narratív csoportba rendezve, ismeretterjesztő könyvből, 1990-es évek. Forrás: Reid, p. 38. (jobbra)18.5. Ludak rajzos beazonosító-határozó célú ábrázolása egy mai tudományos ismeretterjesztő könyvből. „Rend: Lúdalakúak” Részletek a leírásból: „Közepes vagy nagy termetű madarak, rövid úszólábbal. Csőrük hosszú, erős ... Tollazatuk sűrű ... Párzás idején a gácsérok színesek. ...”Forrás: Thoman - Felix - Hísek, p. 362.



18.6-7-8. A kevésbé narratív helyzet és a nézőpont szerepe a tudományos igény kielégítésében, fotók a 20. század végétől. Források: 6. szarka, Moss, p. 117.; 7. szarka, Bailey - Parker, p. 88.; 8. nyári lúd, Állat- és növényhatározó természetjáróknak, 2000. p. 440.

Bábur műve komplex tudományos értékekkel bír, hasonlóan számos más középkori kódexhez. Szerzőjének történelmi és természeti tudományos érdeklődését tükrözi. Ezt mutatják a szöveges tételek: a 93 szövegegység kétharmad része történelmi és korabeli eseményeket beszél el, míg egyharmada India növény- és állatvilágát mutatja be. Az eredetileg üzbég szöveg perzsa fordítása az indiai fejedelmi udvarban készült a 16. század közepén. A közölt oldalon a szöveg: „Tenyészik ott még hindusztáni szarka is, amit matának hívnak valamivel kisebb a mi szarkánknál. A mi szarkánk fekete-fehér, a hindusztáni – fekete-sárga színű. Van Hindusztánban még egy madár, ami a barázdabillegetőre emlékeztet, szép piros színű; szárnyai kissé feketék. Egy másik madár – a karacsa –, fecskére hasonlít, de annál sokkal nagyobb és teljesen fekete.” A képanyag egyértelműen mutatja ezeket a jellemzőket, olyannyira, hogy ornitológusi ismeretek nélkül is azonnal felismerjük a fecske-formát vagy a szarka-típusú (varjúfélék) testalkatot az európai szemnek szokatlan színezés ellenére is. Sajnos, ebben az esetben a képeket csak reprodukciókról tudtam vizsgálni, de így is megállapítható, hogy az ábrázolási eljárás követi a szövegből is nyilvánvaló képalkotói célt, amely a madarak beazonosításra alkalmas ábrázolása. Ennek bizonyítékeként ítélem meg, hogy a madarak testformája minden ízében érzékenyen formált, a színek finoman átmenetesek és gazdagon árnyaltak – míg a növények sokkal inkább sematikus. Egy másik szempontból az ábrázolás módját narratív hangvétel jellemzi: egymás felé forduló mozgáskapcsolódás, elég erőteljes mozgás és némelyikük megnyíló csőre hordozzák a narrativitást.

A Brehm-könyv közölt képe is (és képeinek döntő többsége) elbeszélő jellegű, a madarak konkrét módon cselekszenek, aktív helyzetekben vannak: énekre nyíló csőr, figyelő tartás, társakhoz fordulás mutatja ezt, amihez ráadásul távolba nyúló tájképi környezet társul.

Ezzel együtt azonban minden madár olyan részletgazdag és más szempontokból is hiteles megjelenítésű, hogy a beazonosítás teljes mértékben lehetséges. A többé-kevésbé elbeszélő-mesélő jelleg az 1900-as évekre már nem korjellemző a kimondottan határozó célú ábrázolásokban. Brehm könyve azonban – megfogalmazása szerint – nem elsősorban a tudósoknak szól, illetve vélhetően az ábrázolási mód a világlátáshoz is kapcsolódik. „Az emlősök az ember hasznára, a madarak pedig gyönyörködtetésére szolgálnak. Azoknak adózniuk és adniuk kell, nehogy az emberek elpusztítsák őket, emezek a többi állattal szemben kiváltságokat élveznek: bírják az ember jóakarátát és az ember szeretetét.” – írja a Madarak IV. kötetének 33. oldalán. A Madarak I. kötete előszavában pedig azt olvashatjuk, hogy a művelt közönség számára szól, a magyar átdolgozó nem akarta tankönyvvé változtatni – mivel Brehm eredetileg nem annak szánta, a szerzői cél hogy „könnyűszerrel érthető” legyen és „lelki élvezetet” lehessen meríteni belőle.

Hasonló részletező megjelenítést állapíthatunk meg a következő ábrázolásokban is. A tudományos ismeretterjesztő könyv képe csoportos-jelenetes komponáltságú. A fotónál pedig természetesen nem is kérdés az ábrázolás tárgyi-látványi hitelessége, azonban a fotótechnika is lehet elbeszélő, és minél inkább cselekvéses helyzeteket ábrázol (mint a 18.6. kép), ez a vonás annál inkább erősebb. Mindegyiket korrekt, pontos tárgybemutató és több-kevesebb elbeszélő hajlam jellemzi, az elbeszélő-mesélő jelleg az ismeretterjesztő könyv rajzolt elemeiben visszább húzódik, a kimondottan határozó cél esetén (Lúdalakúak) pedig szinte teljesen megszűnik.

Végül a nézőpontot emlitem, mint ennek az ábrázolási típusnak az objektivitást erősítő elemét: az olyan nézőpont, amelyből az ábrázolás tárgya a forma jellemzőit megmutató helyzetben látszik (állatoknál ez az oldalnézet) a tényszerű ábrázolás ismerve. (18.5. és 18.8. kép)

A kör bezárulni látszik: a 2000-ben készült oldalnézetes fotó visszamutat a 4500 évvel korábbi egyiptomi oldalnézetes ábrázolásra.



19. A tényszerű tárgyábrázolás archetipikus jellemzőire célzott történeti példasor az írisz tárgyában, vallási és botanikai témákban.

- 19.1. Miniatúra órskönyv lapján (1477 k.). Forrás: Burgundiai Mária imakönyve
 19.2. 1506 - oltártábla kompozíciójában (1506). M.S. Mester: Mária és Erzsébet találkozása (Vizitáció), 140×94,5 cm, Sz M. Forrás: Lajta: Művészeti kislexikon, p. 448[Tegyük ide a 20-as képblokkból Goes oltárképét is - a jelképes növények között az írisz ott is szerepel.]
 19.3. Növényhatározóban (1779). Icones Plantarum Medicinalium. Abbildungen von Arznen gemachten. Erstes - Bierdes Hundert. Nürnberg, auf ... der Raspischen Buchhandlung 19.4. Nem határozó célú kiadványban (1911). Forrás: Versíró papír íriszek ábrázolásával. Japán
 19.5. Botanikai tankönyvből (1917). Forrás: Lehrbuch der Botanik für Hochschulen. Jena, p. 605.
 19.6. Növényhatározóból (1955). Forrás: Jávorka - Csapody, 10. tábla 19.7. Növényhatározóból (1975). Jávorka - Csapody: Iconographia Florae És tegyük ide legalább gondolatban a korábban már más vonatkozásban tárgyalt íriszes (!) Dürer-festményt is.



20. A látvány/tárgy dokumentáló ábrázolás, mint archetípus. Szimbolikus és díszítő ábrázolásban egyaránt jelen van a tényszerű megjelenítési mód, hasonlóan a növényhatározó célú ábrához. Ez utóbbi esetében az ábrázolási mód külön alkotástípust eredményez. A történeti példasor tárgya: a harangláb elnevezésű virág

20.1. A harangláb kódex lapszéli díszítésében (1462 előtt). Victorinus, Caius Marius: *Commentarii In: Ciceronis librum De inventione*. (Cicero retorikai munkájához írt magyarázatok.) Forrás: *Bibliotheca Corviniana* 1990, XXXVIII

20.2-3-4. A harangláb oltárképben, szimbolikus növénygyűttesben. Hugo van der Goes: *Portinari - oltár*. (*Portinari Triptych*, 1476-79, oil on wood, 253 × 586 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.)

Látványdokumentáló célú növényábrázolásokkal is hasonló megállapításokra juthatunk. Némely növényvel kapcsolatban azonban az elemző gondolkodásba az európai középkorban (vagy középkortól) a szimbolikus vonatkozás is társul. Ezekben az esetekben a szimbólumábrázolás hitelessége tette indokolttá a hűséges, szinte növénytani pontosságú ábrázolási módot. Ilyenkor az egyébként vallási tematikájú alkotás a látványleképező ábrázolás-részlet befogadó kerete. Szép történeti példasorokat találtam, ilyen pl. az írisz és a harangláb témája. Az írisz Szűz Mária személyére utaló jelkép, a harangláb a Szűz fájdalmának szimbóluma és a melankólia jelképe.

A témába ágyazott dokumentatív látványábrázolás másik vonatkozása a díszítés.

Kódexek lapszeldíszsein sokszor találunk növényi díszeket. Mivel a harangláb-téma a díszítési és a szimbolikus összefüggésre is kínál alkotásokat, nézzük meg ennek a növénynek az ábrázolását a fölvetett komplex vonatkozásban, mint a dokumentáló látványábrázolás egy lehetséges történeti kapcsolódású esetét.



20.5. „... 2. Köz. számoly. *Aquilegia vulgaris* L. ...”, rajz határozó típusú könyvből (1902). Forrás: Hoffmann - Wagner, XXXV. tábla. [Kiemelés tőlem S. Zs.] 20.6. „Harangláb (*Aquilegia vulgaris*)”, fotó-kép természettudományi könyvből. Forrás: *Állat- és növényhatározó természetjáróknak*, 2000. p. 252.

A harangláb-virág témájában körülbelül 540 éves időtartamot tudtam átfogni. Feltűnik kódex lapszédíszében a 15. század közepén, 15 év múlva műalkotásban látjuk, több mint 400 év múlva, a 20. század fordulóján növényhatározóban találkozunk vele, végül 2000-ben újra egy növényhatározóban látjuk, de most (már) fotótechnika segítségével. És bizonyára az időfolyamban még számos más vizuális alkotást tudtam volna újabb kutatómunkával fellelni. Azonban nem volt céloom a példák sokasítása, a megállapítás így is egyértelmű, mivel az ábrázolás a más témákba ágyazott esetekben is – meglepő módon – ugyanolyan pontos és tényszerű, mint félezer év múlva a növényhatározó ábrázolásban.

A kódexdíszítésben eléggé elterjedt módszer, hogy szinte átírás nélküli ábrázolnak növényt, gyümölcsöt vagy állatot. Az illuminátor ezekhez a valóságghú mozzanatokhoz kitalált vagy valóságos tárgyakból elvont elemeket illeszt és egybefűzi geometrikus vagy növényi indás formákkal. Végül létrehozza a motívumok rendszerét.

Vélhetően a kódexekben is a művesség jele volt a nagyfokú hasonlóságot, valóságghú-seget közvetítő ábrázolás és a festő ezzel a tehetségét és szakértelmét csillogtathatta meg. Valószínűsítem azt is, hogy a rajzoló látott is ilyen növényeket vagy legalábbis nagyon jó minőségű előképpel rendelkezett (akkor viszont a látványábrázolás minőségének dicsérete és a megfigyelés pontossága átszáll az elődjére).

Goes oltártábláján a jelképcsalád része a harangláb. A jelképi lét a jelentéshez kötés egyértelműsége miatt megköveteli a hiteles ábrázolást, szinte kényszeríti az alkotót, hogy a tárgyat megjelenítő arányos formarendben és megfelelő színekkel ábrázoljon – akkor is, ha egyébként a több évszázados konvencióknak megfelelően a donátor családja kicsinyített méretben kerül a képbe.

A harangláb virágfeje naturalista megoldású a lapszédíszben, csak ott az indás rendszerbe illesztés átviszi a díszítés kreált fantáziavilágába. És naturalista ábrázolású az oltárképen, de ott a jelentése kapcsol hozzá egy másik értelmezési síkot. Sőt egy harmadik, egyáltalán nem naturalista térábrázolási (avagy torzított arányábrázolási) vonatkozásba is bekapcsolódik, ezen a harmadik szinten nyeri el a kompozíció egészben komplex szerepét. Naturalista – tényszerű ábrázolás szervesül egy tőle eltérő képi világgal.

A tényeket dokumentáló látvány- vagy tárgyábrázolás a modell utáni ábrázolás olyan speciális válfaja, amelyben meghatározó szereppel bír a tárgy hangsúlyozása, illetve a beazonosítást szolgáló esetekben a tárgy típus megmutatása úgy, hogy az ábrázolt példány egyedi sajátosságai ezt ne akadályozzák. Úgy vélem, minden korra és civilizációra (amelyben ez az ábrázolástípus egyáltalán előfordul) érvényes megállapításról van szó.

A növény- és állati határozó célú ábrákra vagy más alkotásoknak azon elemére, amely a beazonosító mozzanat szellemében jött létre, jellemző a részletes, látványghú-tárgyghú ábrázolás. Ezek archetipikus vonások, amelyek minden korban azonosak, azonban az ábrázolási mód egésze mégis finoman különböző.

5. TÍPUSALKOTÁS ÉS AZ ÉLETHELYZETEK KÉPI KOMPLEXITÁSAI

A tanulmány végén az előző tipologizáló eszmefuttatásomat a komplex képegyüttadások életszerű mozzanatával zárom, azaz szétrobantom a tipológiát, a tudományos igényvel kialakított alkotástípusokat vissza kívánom helyezni életszerű komplexitásukba.

Dolgozatomban kifejtettem, hogy a vizuális alkotások kisebb-nagyobb kiterjedésű típuscsoportokba sorolhatók, megvizsgáltam történeti állandóságukat és változásukat. (Közöttük csak egy a látványleképező-dokumentáló ábrázolás típusa, családja.) Az ilyenfajta rendszerező gondolkodás – úgy gondolom – elengedhetetlen a képek jellegzetességeinek és kommunikációs szerepének vizsgálatához.

Az ember társadalmi életében azonban nem találjuk ezeket a homogenitásokat. Ritka kivételektől eltekintve – mint például egy képzőművészeti múzeumi gyűjtemény vagy egy ábrázoló geometriai tankönyv – nem típusokba csoportosítva, hanem ellenkezőleg, komplex együttállásokban vesznek részt az ember életében, kommunikatív létében.

Az élethelyzet – nevezhetjük *problémának* is – mintegy magához gyűjti az általa igényelt vizuális alkotásokat és együttesbe szervezi őket. (Csak megjegyzem, hogy az előbb bármennyire is igyekeztem a kivételre példát találni, nem sikerült, mivel a képzőművészeti múzeumok gyűjteményi jellege, a megőrző és közönség elé táró munka számos más alkotás-típust is megkövetel a múzeum épületétől a kiállítási ismertetőig, a kiállítási tájékoztató alaprajzig és belépőjegyig; a geometriai ábrákat pedig a könyv, mint tárgy tartalmazza, a könyvoldalakat vizuális tervező-szerkesztő munkával alkotják meg ...)

Az élethelyzetekben a vizuális alkotások komplexitásainak egybeszerveződése úgy történik meg, hogy a gazdasági, kereskedelmi, kulturális vagy éppen politikai élethelyzetet, még pontosabban az élethelyzethez kapcsolódó személyes emberi, intézményi vagy széles társadalmi igényeket a legjobban kielégítse.

A tudományos gondolkodás tehát szükségessé teheti a képtípusok rendszerezését, az egyes típusok jellemzőinek feltárását. Azonban vegyük észre: *egy köznap élethelyzetben vagy az élet bármely kitüntetett helyzeteiben (pl. tudomány) egy probléma feltárásához több képtípus együttesére, képkomplexitásokra van szükség.*

1. Az Eszterházy Károly Főiskola Comenius Karának archív gyűjteménye tanítóképzősök és gyerekek alkotásaiból, tanári szemléltetésekéből, vizuális nevelési tantervekből és tanítási programokból áll. A legkorábbi tanítóképzős vizuális alkotás 1926-ból való, a legkorábbi tanórák rajzóriái munka pedig az 1960-as évekből. Az alkotások többsége – az alkotástípusokra vonatkozó tantervi előírásokkal arányos összefüggésben – csendéleti-jellegű látványábrázolás.

2. Művészek alkotásait – közöttük az iskolázó előtanulmányokat is – (már) a barokk korban is érték-ként kezelték, vagyonleltárak tanúskodnak erről. Nézzünk meg két példát: „Rembrandt vagyonleltára csödbe jutásakor. Amsterdam, 1656. május-szeptember... 7. *Művészeti könyvek...* 192. Egy vázlatkönyv, Rembrandttól... 249. Ugyanaz, Rembrandt rajzokkal, állatok természet után... 257. Egy csomó rajz antikokról, Rembrandttól... 252. 5 negyedréti könyvecske Rembrandt rajzokkal.” (Forrás: Garas 1967, 137-138. p.)

3. A harangláb keresztény egyházhoz kapcsolódó jelképi tartalmát – többek között – van der Goes Portinari-oltárának (20. 2-3-4. kép) növényábrázolásainak magyarázatánál olvashatjuk. „The picture shows a vase and a glass containing **orange lilies**, the symbol of the Passion, three **irises**, Van der Goes's favourite flower, and a **few columbine stalks**, the emblem of melancholy and a common symbol of the Virgin's pains. A sheaf of **corn lies flat** on the ground behind these flowers, alluding to the Incarnation and the Eucharist.” Azaz: A képen láthatunk egy vázát és egy poharat, amely a következőket tartalmazza: narancsszínű liliomok, ami Krisztus kínszenvedésének szimbóluma; három íriszt, Van der Goes kedvelt virágát; néhány harangláb, amely a melankóliának és a Szűz fájdalmának a jelképe. A virágok mögött a földön fekvő gabonakéve a megtestesülésre és az oltáriszentségre utal. (Forrás: <http://www.wga.hu/index1.html>; nyersfordítás: Sándor)

A magyarázat – úgy tűnik – nem köti Szűz Máriához az íriszt, és ez meglehetősen furcsa. Az irodalmak sokasága ugyanis a nőszirm vagy írisz nevű virágot egyértelműen Szűz Mária szimbólumai között tartja számon. Például http://www.bkiado.hu/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#n : „nőszirm/írisz: Kora tavasszal virágzó dísznövény, nevét szirmoszerű bibéjéről kapta. Kardliliom, kék liliom vagy egyszerűen liliom néven is ismert. A különböző fajták eltérő színű virága miatt az ókorban írisznek (‘szívárvány’) nevezték Plinius szerint csak szűz ember gyűjtheti, szigorú szabályok szerint. • A keresztény ikonográfiában a szeplőtlen fogantatás szimbóluma és Mária szüzességének jelképe. Kard (tőr) formájú levele miatt a középkorban a Passióra és Mária hét fájdalmára utal; a Simeon által megjósolt (Lk 2,35), a Mater Dolorosa szívét átszűrő karddal hozzák kapcsolatba Svéd Szt. Brigitta azért hasonlítja Máriát kardliliomhoz, mert a virág levele úgy hasad ketté, mint a Szűz szíve fia halálakor.” (Lásd még Dürer: *Madonna íriszszel*, 1508, London, National Gallery, 14.2. kép – részlet a műből.)

IRODALOM

- BÁN ANDRÁS (szerk.) *Körülírt Képek. Fényképezés és kultúrakutatás*. Miskolc – Budapest, Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet, 1999. p. 110
- BARTHES, ROLAND *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Fordította Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985, p. 139. Eredeti mű: ROLAND BARTHES *La chambre claire. Note sur la photographie*. Editions du Seuil, 1980
- BARTHES, ROLAND *A divat mint rendszer*. Fordította Mihancsik Zsófia. Budapest, Helikon Kiadó, 1999, p. 255 A fordítás alapja: Roland Barthes: *Système de la Mode*, Editions du Seuil, 1967
- BAUDRILLARD, JEAN *A tárgyak rendszere*. Fordította: Albert Sándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987. p. 245 A mű eredeti címe: Jean Baudrillard: *Le système des objets*. Gallimard, Paris, 1984
- CSÁNYI VILMOS *Az emberi természet. Humánológia*. Budapest, Vince Kiadó, 2000. p. 308
- DONALD, MERLIN *Az emberi gondolkodás eredete*. Fordította: Kárpáti Eszter. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. p. 354 A fordítás alapja: M. Donald: *Origins of the Modern Mind*, Harvard University Press, 1991
- FLUSSER, VILÉM *A fotográfia filozófiája*. Budapest, Tartóshullám – Belvedere, 1990. <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#V> [2007-10-24]
- FLUSSER, VILÉM *Képeink*. Fordította Tillmann J. A. 2000. 1992/2. szám. Eredeti megjelenés In: Vilém Flusser: *Nachgeschichten*, 1990
- HORÁNYI ÖZSÉB *A kommunikációról*. In: Béres István – Horányi Özséb (szerk.) *Társadalmi kommunikáció*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. pp. 22–34.
- HORÁNYI ÖZSÉB (szerk.) *A kommunikáció mint participáció*. Budapest, AKTI – Typotex, 2007. p. 329
- IVINS, WILLIAM M. *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Fordította: LUGOSI LUGO LÁSZLÓ. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. p. 120. Eredeti mű: WILLIAM M. IVINS JR.: *Prints and Visual Communication*. Harvard University Press, 1952
- KÁRPÁTI ANDREA *Látni tanulunk*. Budapest, Akadémia Kiadó, 1991
- KEPES GYÖRGY *A látás nyelve*. Fordította Horváth Katalin, a fordítást az eredetivel egybevetette MEZEI OTTÓ. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979. A fordítás alapjául szolgáló eredeti mű: Language of vision. Paul Theobald, Chicago, 1944
- KINCSES KÁROLY (é. n.) *Kísérlet egy érvényes fotótipológia felállítására*.
<http://fotomult.cz.hu/eloszo.html> [2007-02-14]
- MITCHELL, W. J. T. *Mi a kép?* Fordította Szécsényi Endre. In: BACSÓ BÉLA (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997. pp. 338–369. Eredeti mű: *Image, Text, Ideology*. pp. 7–47. The Univ. of Chicago Press, 1986
- NYÍRI KRISTÓF *A gondolkodás képelmélete*. <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/filoz/kepelm>. (é.n.) [2009-01-05]
- NYÍRI KRISTÓF *Képiség a filozófia történetében. A kettős kódolás elmélete Platónról Wittgensteinig*. <http://www.nytud.hu/program/Nyiri.pp> (é.n.) t. [2009-04-17]
- NYÍRI KRISTÓF *Mentális képek mint teoretikus konstrukciók*. Magyar Tudomány, 2001/10. <http://www.matud.iif.hu/01okt/nyiri.html>
- NYÍRI KRISTÓF *Idő és kommunikáció*. Világosság, 2007. 4. pp. 33–40.

- PLÉH CSABA (szerk.) *A megismeréskutatás egy új útja: A párhuzamos feldolgozás*. Budapest, Typotex, 1997. p. 363
- PLÉH CSABA. *Bevezetés a megismeréstudományba*. Budapest, Typotex Elektronikus Kiadó Kft. 2003. Test és lélek sorozat. Sorozatszerkesztő: Pléh Csaba
- PLÉH CSABA – CSÁNYI VILMOS – BERECKEI TAMÁS (szerk.) *Lélek és evolúció. Az evolúciós szemlélet pszichológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. p. 432
- ROSENGREN, KARL, ERIK *Kommunikáció*. Fordította: DOMJÁN KRISZTINA. Budapest, Typotex, 2004. p. 259 A fordítás alapja: KARL ERIK ROSENGREEN: *Communication. An introduction*. London, Saga Publications, 2000
- S. NAGY KATALIN (szerk.) *A vizuális kultúráról*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1982. Vélemények /viták, p. 436
- SÁNDOR ZSUZSA *Ábrázolás és művészet*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002. p.79
- SÁNDOR ZSUZSA *A vizuális nyelv képi világa*. Sárospatak, Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003. p.102
- SÁNDOR ZSUZSA *Technikai képek a közlésváltozatok rendszerében*. In: SÁNDOR ZSUZSA (szerk.) *Technikai képek*. Budapest, Felsőoktatási Vizuális Nevelési Kollégium, 2008. pp. 13–52.
- SEKULER, ROBERT – BLAKE, RANDOLPH *Észlelés*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000. p. 618. A fordítás alapja: ROBERT SEKULER – RANDOLPH BLAKE *Perception*. Third edition. New York, 1994, McGraw–Hill, Inc.]
- SONTAG, SUSAN *A fényképezésről. Tanulmány*. Fordította: NEMES ANNA. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. p. 239. Eredeti mű: SUSAN SONTAG: *On Photography*; Farrar, Strauss and Girodux, New York, 1977
- SZECSKŐ TAMÁS *A tömegkommunikáció társadalmi hatásai. Bevezetés a tömegkommunikáció szociológiájába*. Budapest, Oktatáskutató Intézet, 1994. p. 23
- TOMASELLO, MICHAEL *Gondolkodás és kultúra*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. p. 259 A fordítás alapjául szolgáló mű: MICHAEL TOMASELLO: *The Cultural Origins of Human Cognition*. Cambridge, Massachusetts London, England, 1999, Harvard University Press.
- WEIBEL, PETER *Az intelligens kép*. (The Intelligent Image.) Angolból fordította RADVÁNYI ANDRÁS és TÓTH ATTILA. <http://www.c3.hu/scca/butterfly/Weibel/synopsis.html> 11/02/2007 [2008-02-07]
- ZRÍNYIFALVI GÁBOR *Ez pipa. Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza*. Budapest, Enigma könyvek, Kijarat Kiadó, 2002. p. 249