

Hornyik Sándor:

A fotográfia a kép korszakában¹

Megjegyzések a fotóművészeti mező feltérképezéséhez

Egyáltalán nem könnyű megfogalmazni, hogy mi is a kép korszaka, mégis valahol a tudat mélyén, a hosszú távú memória regisztereiben érezhető és vizualizálható, hogy az utóbbi időkben nagyon megizmosodtak a tudás, a hatalom és a társadalom képi metaforái. Jelen bevezető tanulmány a kép korszakában kívánja elrendezni a késő modern globális kapitalizmus, és a relativista ismeretelmélet különféle jelenségeit. A késő-modern, globális kapitalizmust abban az értelemben használom, ahogy a Retort kaliforniai szituacionistái teszik Guy Debord, Louis Althusser és Fredric Jameson után szabadon, a relativizmus kapcsán pedig arra gondolok, amit Donna Haraway szituált tudásnak nevezett (Retort 2005, Haraway 1991). Sajnos megkerülhetetlen, hogy számba vegyem ezeket a jelenségeket, mivel a metaforikus terminológia eposzi enumerációja illusztrálhatja, hogy miért is van értelme a kép korszakáról beszélni. A legnagyobb probléma talán az, hogy hol is kezdjem, de mivel most elsősorban a fotográfiáról lesz szó egy klasszikus választok, Walter Benjamin reprodukálhatóságtanulmányát, és abból is az optikai tudattalan fogalmát, amelyet Benjamin a fotografikus kép és az emberi tudat összefüggésrendszerében használ (Benjamin 1969).² A technikai kép kiemelt, ismeretelméleti és politikai kezelése önmagában is jelentős tett, de jelen pillanatban még fontosabbnak tartom az a szempont, hogy az egyénnek létezik egy alapvetően vizuális és öntudatlan, nem reflektált világképe vagy inkább képarchívuma, amely meghatározza nem csak a képekhez, de a világhoz való viszonyát is. Ez a bizonytalan körvonalú és kiterjedés archívum maga az optikai tudattalan. A kifejezés azért is fontos jelen esszé kontextusában, mert hasonlóan villódzó és megfoghatatlan kép alakult ki bennem a fotóművészeti mezőről is.

A mező elmélet a társadalomtudományban Pierre Bourdieu nevével forrott össze.³ A francia baloldali szociológus a vallási és az akadémiai mező vizsgálatán túl az ízlésítéletek mentén az önművészeti mező körvonalazására is kísérletet tett, és a fotóhasználat, valamint a társadalom kulturális tagozódása kapcsán is érvényes vizsgálatokat folytatott (Bourdieu 1979). Megmutatta, hogy a kulturális különbségek és hierarchiák még a fotóhasználatban is tetten érhetőek. Ez jelen szöveg nézőpontjából azt jelenti, hogy a fotográfia a világról és az

emberről alkotott képet nem csupán ismeretelméletileg, de politikailag és ideológiailag is befolyásolja. Magyarán szólva nem pusztán a valóságot képezi le, hanem a hatalmi viszonyokat is. Ha a vizualitásra fókuszálunk és a hatalomról van szó, akkor Michel Foucault vagy Louis Althusser munkásságát szükséges kiemelni. Már csak azért is, mert mindketten a fennálló társadalmi rend szubjektumait próbálták meg leírni. A vizuális kultúra diskurzusában általában Foucaultnak jut nagyobb szerep, de a kép (korszaka) szempontjából mégis Althussernek fontosabbnak. És most nem is arra gondolok, hogy az ideologikus államapparátus kifejezés filmes és fotografikus konnotációkat hordoz magában, hanem arra, hogy Althusser egyfajta képként, imaginárius reprezentációként értelmezte az ideológiát (Althusser 1970). Ahogy W. J. T. Mitchell frappánsan megfogalmazta: az ideológia tudománya nála valójában ikonológia (Mitchell 1994). És Althusser szubjektum-elmélete legalább annyit köszönhet Jacques Lacan képes psziché-interpretációjának, mint Karl Marx ikonofób, bálványromboló ideológia-kritikájának.⁴ Althussernek valószínűleg Lacanra volt szüksége, hogy rájöjjön, valójában nem lehetséges az objektív ideológia-kritika. Annyira benne élünk az ideológia imaginárius, képzelte és képzetes világában, hogy nem tudunk elfoglalni egy külső, kritikai pozíciót. Althusser és Lacan felől nézve a valóság a képek és a képzetek világán keresztül hat a szubjektumra. A szociológiai és ideológiai elemzéseket, az ízlés és a hatalom vizsgálatát ezen a ponton érdemes visszavinni a matéria irányába. A kulcsszó természetesen a fogyasztás és a fogyasztói társadalom.

A vizualitás és a fogyasztás összekapcsolása egy másik prominens francia marxistához, Guy Debordhoz vezet. A kép korszaka nagyon sokat köszönhet az látványtársadalmának. Debord tézise nagyjából az lenne, hogy a kapitalista fogyasztói társadalom a kép és a látvány, az izgató és kényszerítő erejű szpektákulum társadalma. De nem csak arról van szó, hogy egyre több és vonzóbb kép vesz körül bennünket, hanem arról is, hogy ez miként változtatja meg a világról alkotott képünket, és magát a gondolkodásunkat. Debord enigmatikus megfogalmazásában: a szpektákulum nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött olyan társadalmi viszony, amelyet képek közvetítenek (Debord, 2006). Durván, közhelyesen, de talán érthetőbben fogalmazva: benne vagyunk a képben. A lét és a fogyasztás tehát innen nézve képileg és imagináriusan határozza meg a tudatot. És itt már nem csak arról van szó, hogy anyagi javainknak megfelelően milyen szimbolikus javakból részesülünk, hanem arról is, hogy milyen lehetséges szubjektum-pozícióval azonosítjuk magunkat. (Lepattant anarchisták újságírók vagyunk vagy dúsgazdag pszichoanalitikusok, esetleg hétköznapi háromgyerekes informatikusok, vagy bájos, szingli fotóművészek.) Mindig vissza

lehet térni a matériához és az anyagi valósághoz, de a szubjektum és az objektum dichotómiája nem igazán működik, az alap és a felépítmény, a lét és a tudat, az anyagi és a pszichés valóság reménytelenül összekeveredik, és nota bene valamiféle spektakulummá, világképpé áll össze. Ha még ideírom Martin Heideggert és a világkép korszakát, az már nyilván a blaszfémia határait súrolja, így inkább visszatérek Lacanhoz, és a kép korszakának egy másik kultikus komponenséhez, a *screen*hez, ami a képernyő, a mozivászon és az emberi imágó szimbiózisaként értelmezhető azon túl, hogy az egyik legnevesebb filmelméleti folyóirat is ezt a nevet viseli.⁵

Az lehet legegyszerűbben fogalmazva a *screen* a kép helye, az a felület, ahol valamilyen kép megjelenik, ahová valamilyen képet vetítenek vagy sugároznak. A kérdés persze az, hogy ki, mit és mivel. Az apparátus a mozi esetében viszonylag egyszerű történet a vetítőgéppel, a filmmel és a vászonnal, Lacan viszont azt próbálta meg beláttatni, hogy az emberi tudat, az emberi psziché maga is egy vászon, amely ráadásul a tekintetek (ennek a fogalomnak is muszáj megjelennie⁶) keresztútjában helyezkedik el.⁷ És itt nem egyszer csak az emberi testre, mint kulturális kódok vagy társadalmi (nemi) szerepek hordozójára kell gondolni, hanem arra, hogy beleszületünk egy nyelvi és képi világba, amelyhez képest, és amelynek segítségével elképzeljük és megalkotjuk önmagunkat, egyéniségünket és világképünket. Akkor válunk a társadalmi valóság részeseivé, amikor a tükörsztádium idején rájövünk arra, hogy nemcsak a látás, a nézés és a tekintet szubjektumai, de objektumai is vagyunk egyben, mások számára egyfajta képként funkcionálunk. Debord, Lacan és Althusser egymástól egyáltalán nem független világ-kép-elméleteik még egy híres teoretikus megidézését teszi szükségessé, aki maga is a kulturális materializmus és az ismeretelméleti idealizmus sokkoló ütközési zónájában fejt ki tevékenységét.⁸ Természetesen Jean Baudrillardról, és az *szimulákrum-elméletéről* van szó, amelynek értelmében egy olyan hiperreális képi világban élünk, amelyben a valóság és a különféle szintű képi reprezentációk olyan mértékben összekeverednek egymással és átítatják egymást, hogy már nincs értelme objektív valóságról beszélni (Baudrillard, 1981). Borges közismert hasonlatát parafrázálva és egyúttal módosítva: immáron benne vagyunk a térképben, ő azon élünk.

A vizualitás és a kép különféle regisztereinek áttekintése után konkrét kérdéseket fogok feltenni abban a tekintetben, hogy mit is jelent pontosan a kép korszaka, és hol helyezkedik el ebben a korszakban a fotográfia, illetve a fotóművészet? És egyáltalán milyen problémákhoz vezethet maga a *sfotóművészet*, mint distinkció? Van-e értelme kiemelni a fotóművészetet a

képalkotói praxisból, vagy jobban járunk, ha a vizuális kultúra diskurzusán belül tárgyaljuk? Végezetül pedig a kritikai bevezető retorikai követelményeinek eleget téve kitérek arra, hogy milyen eredményekkel kecsegtethet a fotóművészeti mező társadalomtudományi vizsgálata. És arra is, hogy az elmúlt húsz évben a fényképezés halála után milyen átalakulások lennének kitapinthatók a magyarországi fotóművészeti mezőn belül egy alapos, empirikus kutatás segítségével.

Habár a posztstrukturalista ihletettség képzelméletek révén teljesen megkérdőjelezzik a szubjektum és az objektum hagyományos elhatárolását, mégis praktikusán először a fényképezés, majd az elméleti felülvizsgálat közelítenék a kép korszakához. Gyakorlatilag, azaz technológiailag a kép korszaka a digitális képzés kifejlesztésének és elterjedésének korszaka. Vagyis a fejlett nyugati társadalmakban az 1980-as évek végétől napjainkig ível.⁹ A kép korszaka innen nézve a számítógépek és a gépi kód korszaka is egyben. A fényképezés szempontjából nézve a digitális korszakváltás azt jelenti, hogy az elektronikus képzés berendezései, a különféle szkennerek és kamerák, illetve a számítógépek grafikus szoftverei képessé tették felhasználóikat arra, hogy átalakítsák és megváltoztassák a korábban jobbra objektívnak tekintett fotografikus képet. A kép ebben a szempontból elveszítette indexikusságát. És ez nem csak azt jelenti, hogy át lehet alakítani a valóság tárgyszerű lenyomatát, hanem azt is, hogy a semmiből (értsd: numerikus adatokból) is létre lehet hozni képeket, és alternatív, virtuális valóságokat. Ez egyrészt ahhoz vezetett, hogy megrendült a fényképezés realitásába vetett korábbi bizalom, másrészt ahhoz, hogy a kép még a korábnál is rosszabb ismeretelméleti helyzetbe került, absztrakt entitássá vált, elveszítette korábbi státuszát.¹⁰ A kép korszaka tehát első sorban az immateriális kép korszaka, amelyet apró digitális fényképezőgéppel hozhatunk létre, még apróbb adathordozókon tárolhatunk, és fénysebességgel továbbíthatunk a világ bármely pontjára optikai kábeleken, vagy mobil hálózatokon keresztül. Ez lenne az a bizonyos mobil információs társadalom, amelynek szintén a korszakát éljük éppúgy, ahogy a globális és multikulturális fogyasztói kultúrát is, amelyek természetesen nem függetlenek egymástól és legalább annyira ráirányítják a figyelmet a technikára, mint a gazdaságra.

Nehéz lenne tagadni, hogy az elmélet valamilyen módon a gyakorlatra reflektál, viszont az is tagadhatatlan, hogy a képi fordulat időben legalábbis genealogikusan megelőzi a digitális képzés forradalmát. Maga Mitchell a képi fordulat kapcsán Ludwig Wittgensteinig és Nelson Goodmanra keresztül Charles Sanders Peirce-ig nyúl vissza, és a textuális alapú,

posztstrukturalista kultúraelméletek mellett, illetve azokkal szemben, egy önálló képelmélet, egy kritikai ikonológia kidolgozását tartja szükségesnek, amely a mentális reprezentációktól a filmekben és a médiam vészetben át a legújabb Rolls-Royce h t rácsáig mindenféle kép leírására és elemzésére alkalmas lenne.¹¹ A kép korszaka tehát a képtudomány korszaka is. Ez a bizonyos képtudomány kezdetben a *visual culture (studies)* nevet viselte és a m vészettörténet, a pszichoanalízis, a feminista kritika és a kritikai kultúrakutatás metodológiáit próbálta meg ötvözni (Bryson óHolly óMoxey 1994). Ez a képtudomány azonban egyesek számára még mindig túl irodalmi, túl szövegszer volt. A vizuális kultúra kutatásának New York-i (University of Rochester) és kaliforniai (University of California, Irvine) központjai mellett, ahol a new art history, illetve a filmtudomány dominált, létrejött egyfajta renegát és virtuális chicagói-iskola is. A Chicagói Egyetemen tanított egyrészt W. J. T. Mitchell, akit mindig is a képtudomány ismeretelméleti dimenziói izgattak, de itt (Art Institute of Chicago) csinált karriert James Elkins is, aki saját kezdeményezését *image studies*-nak keresztelte el, és amellet szállt síkra, hogy a képtudománynak a nem-m vészi, informális (értsd: tudományos) képalkotás produktumait is magába kell foglalnia (Elkins 1995, 2001). A harmadik fontos chicagói figura Barbara Stafford, aki szintén használta az *image studies* kifejezést, de írt *imaging studies*-ról (a képalkotás tudománya) is, és Mitchellhez hasonlóan a képalkotás kognitív dimenziói is foglalkoztatták, és ráadásul Mitchellt l eltér en fontos szerepet szánt a konkrét médiatörténeti és médiaarcheológiai kutatásoknak is a különféle képalkotó berendezések kapcsán (Stafford 1996).

Vagyis egy alapvet en kultúratudományi szcénán belül k egy olyan képtudományt képzeltek el, amely kapcsolatban áll a škeményő természettudományokkal is, amelyek maguk is hihetetlen fejl désen mentek keresztül az újabb és újabb képalkotó technikák jóvoltából. Ezt ismét egy gyors ó és hely híján magyarázat nélküli ó felsorolás érzékeltetheti a legjobban: extragalaktikus rádiócsillagászat, m holdas képfelismerés, pásztázó elektronmikroszkóp, pozitron emissziós tomográfia, mágneses rezonancia képalkotás, szintetikus holográfia, számítógépes animáció. S t valahol az optika, az elektronika és az orvostudomány határmezsgyéjén az *imaging studies* škeményő pendantjaként létrejött az *imaging science* is, amely kulturális el djéhez hasonlóan egyaránt kiterjed a képalkotás szubjektív (biológiai) és objektív (fizikai) dimenzióira. Ha innen pillantunk vissza konkrét témánkra, akkor egy dolog markánsan láthatóvá válik, mára a természettudomány és a kultúratudomány is érezhet en elfordult az analóg, papíralapú fotográfiától, amelynek szinte már csak egyetlen otthona maradt, egy nagyon furcsa, és nagyon nehezen megfogható entitás, amit jobb híján

fotóm vészetnek kell neveznünk. Ez a fotóm vészet egyáltalán nem meglepő módon az alkalmazott (értsd: üzleti és tudományos) fotográfiával szemben definiálja magát.

Mielőtt rátérnék arra kérdésre, hogy milyen helyzetben találja magát a fotográfia a kép korszakában, illetve hol is helyezkedik el a kép korszakához képest a fotográfia (korszaka), röviden jelezni szeretném, hogy milyen problémákkal jár a fotóm vészet kiemelése a képalkotói praxisból. Az analóg, vagy hagyományos fotográfia egy technikai alapú, fizikai és kémiai folyamatok által determinált képrögzítési eljárás, így először a technológiai bázisú distinkciók nehézségeit sorolnám fel még akkor is, ha a fotóm vészet nem első sorban ilyen szempontok szerint határolja el magát a fotografikus praxis többi szegmensét. A technológiát most a fotografikus apparátus és a fényképezés konkrét technikai kérdéseinél szélesebb értelemben használom, egyfajta (kép) művészeti kontextusban. Vagyis egy újabb felsorolás erejéig arra koncentrálok, hogy a hagyományos, vagy klasszikus fotóm vészetén túl a fotográfia a művészi képalkotás mely területein játszik szerepet: fotó-alapú művészet, posztfotográfia, fotográfia a fotográfia után, fotográfia a kép művészetben, kép művészeti fotóhasználat, médiaművészet, intermédia, új média. Ezek a kifejezések már önmagukban is jelzik, hogy a fotográfia, mint technológia nem választható el élesen a többi képalkotó tevékenységektől. Egy művészi értékkel bíró analóg vagy digitális fotó ezeken a területeken intézményrendszerének szinte bármely pontján felbukkanhat a *white cube*-tól a *black box*-ig, a nyilvános kiállítási térrel a műteremig és a benne lévő számítógép merevlemezéig.

Ráadásul a technikai, vagy technológiai problémákon túl a fotóm vészet elnevezés, vagy besorolás komoly elméleti, ha tetszik művészetfilozófiai kérdéseket is implicál. Ha nem fogadjuk el a tautologikus definíciót (fotóm vészet az, amit a fotóm vész létrehoz) és a negatív meghatározást (fotóm vészet az, ami nem alkalmazott és nem is amatőr fotográfia), akkor valamilyen normatív vagy intézményes kritériumot kell választanunk, amely már a művészet esetében sem egyszerű. Akiket a definíció, vagy a demarkáció kérdése egyáltalán foglalkoztat, azok gyakran George Dickie intézmény-elméletéhez, vagy annak Arthur Danto-féle filozófiai bízvitményéhez fordulnak, és az *artworld* által legitimált artefaktumként gondolnak a műalkotásra. Ez az *artworld* a kép művészet esetében egész jól körvonalazható, de a fotóm vészet helyzete egy fokkal bonyolultabb, már csak azért is, mert Danto filozófikus kritériumai nehezebben működtethetők egy kifinomult technikai apparátust igénylő terméken, mint egy leveses konzerven, vagy egy mosóporos dobozon. Ráadásul a nem alkalmazott művészet fotóm vészet intézményrendszere és diskurzusa jóval kevésbé kiterjedt, mint a

képzés m vészeté, arról nem is beszélve, hogy a képzés m vészet egyre kevésbé zárkózik el az új médiától, és sokkal inkább tartalmi, mint technikai alapon definiálja önmagát. Összességében a kép korszakában nem történik szerencsés stratégiának a fotóm vészet lehatárolása, még akkor sem, ha maga a legitimáció, illetve a független intézményrendszer kialakítása a tét. A technológiai konvergencia, illetve a társadalom- és kultúrakritikai érzékenység m vészet idején kicsit idejétmúltnak történik mediális alapon definiálni a fotóm vészetet, és fenntartani a vintage kultuszát.

Számos jel, elmélet és szerző mutat abba az irányba, hogy a kép korszaka el tte a fotográfia korszakában éltünk. Ezekről most kicsit bővebben is szó lesz, de az analóg-digitális oppozíció tárgyalása el tte egy másik és talán még alapvetőbb határvonal fontosságára hívnám fel a figyelmet, amely már jó száz éve kísérti a fotográfiát. Az álló és a mozgó kép közötti határról van szó, amelyet most csak metaforikus értelemben fogok érinteni. A huszadik századot számos teoretikus nem a fotográfia, hanem a mozi évszázadaként írja le, és a számítógépes képalkotás, illetve a digitális film megszületésével egyesek szerint már a klasszikus mozi is végnapjait éli. Jelenleg már szinte korlátlan mennyiségben és nagyon jó minőségben tölthetők le filmek az internetről, amelyek nagyon jó felbontásban meg is nézhetők akár az LCD-monitoron, akár a házi-mozi rendszer plazma TV-jén. Ez az a jelenség, amit manapság média-konvergenciaként, vagy a digitális kép- és hangfeldolgozásnak köszönhető technológiai konvergenciaként írnak le, és a kép korszakának egyik alapvető tényezőjeként vesznek számításba (Cartwright 2002, Friedberg 2004). A digitalizálás és a képernyő-kultúra egyúttal azzal is jár, hogy nivellálódik az álló és a mozgó kép korábbi markáns elhatárolása, illetve azzal, hogy ami nem digitalizálható, az nem kap helyet ebben az immateriális, virtuális kultúrában.

Az álló és a mozgó kép, illetve az analóg és a digitális képalkotás elhatárolása természetesen kitüntetett szerepet játszik a fotográfia történeti tárgyalásában. Most a vizualitás (és nem a fotográfia!)¹² néhány teoretikusának munkásságán keresztül szeretném bemutatni, miként tekintenek újra (mondjuk úgy egy szposztfotografikusó korban) vissza a fotográfia kultúrtörténetére, különös tekintettel a számítógépes képalkotás és a digitális fotó/film térhódítására. Maga a szposztfotografikusó kifejezés William J. Mitchelltől, az MIT (Massachusetts Institute of Technology) egyik vezető kutatójától származik, aki a *The Reconfigured Eye* (érdemes odafigyelni a számítógépes metaforára) című kötetében az 1839-től 1989-ig terjedő időszakot tekinti a fotográfia korszakának (Mitchell 1992).¹³ Mitchell a

fotográfia halálát a PhotoShop piacra dobásához köti, születését pedig William Fox Talbot 1839-es szabadalmához (papíralapú fotó), illetve Paul Delaroche nevezetes kijelentéséhez ugyanebből az évből, miszerint a festészet immáron elhalálozott. E paraméterek alapján is sejthető, hogy Mitchell a realista, vagy realiztikus, vagy egyszerre az ábrázoló fotográfia halálát látta meg a digitális képalkotás megszületésével egy időben. Mitchell példamutatóan sorra veszi azokat a digitális technológiákat és számítógépes utasításokat, amelyekkel a fotografikus kép átalakíthatóvá és szerkeszthetővé (vagy ha tetszik manipulálhatóvá és meghamisíthatóvá) válik. A képi információ lefordítása alfanumerikus kódra ráadásul azt is lehetővé teszi, hogy bármilyen, valós referencia nélküli képet (vagy éppen egy virtuális valóságot) hozzunk létre a számítógép képernyőjén. Fontos azonban azt is megjegyezni, hogy Mitchell némi nosztalgiával tekint vissza az analóg fotográfiára, és amellett érvel, hogy a kémiai hordozó szemcséi a valóság gazdagabb képét tudják tárolni, mint a pixelek. Michelangelo Antonioni filmklasszikusának szellemében ezt úgy is kifejezhetnénk, hogy az analóg fotográfia nagyítása mindig információnövekedéssel jár, míg a digitális fotó pixelei egy idő után már csak egyre nagyobbak lesznek, de nem tudunk belőlük több információt kihámozni. A digitális fotó ráadásul lehetetlenné teszi az eredeti és a másolat, illetve a különböző típusú és minőségű kópiák megkülönböztetését. Már a posztfotografikus korszak és a posztmodern fogalmának összekapcsolásából is sejthető, hogy Mitchell erős szkepszissel tekint erre az új korra, amelyben a fotó nemcsak az egyediségét veszti el, hanem bizonyító erejét és dokumentum jellegét is.

Mitchellhez hasonlóan a San Diegói Egyetemen oktató, új-média esztéta, Lev Manovich is az informatika felől közelíti a digitális képalkotás forradalmához, azonban egészen más konklúzióra jut. Már egy 1995-ös tanulmányát is azzal a provokatív kijelentéssel kezdi, hogy nem létezik digitális fotográfia, és pontról pontra megcáfolja azokat a megkülönböztetéseket, amelyek segítségével Mitchell elhatárolta egymástól a digitális és az analóg fényképet (Manovich 2002). Először kicsit viccesen arra mutat rá, hogy a veszteséges tömörítés miatt nem létezik tökéletes digitális kópia sem, mivel minden átalakítás némi információvesztéssel jár. Ennél jóval lényegesebb az a megjegyzése, amely az analóg és a digitális közötti lényegi különbséget dekonstruálja. Manovich azt állítja, hogy eleve nem létezik tökéletesen analóg hordozó, amelyen a fény- és a színátmenetek teljesen folyamatosak lennének, mivel a hordozó szemcsemérete egyfajta analóg pixelként funkcionál. Másrészt három évvel Mitchell után arra is rámutat, hogy a legmodernebb szkennerek több információt tudnak rögzíteni, azaz jobb felbontással rögzítik a képet, mint amit a legjobb

fotókémiai eljárás tud. A szöveg a tekintetben is fontos számunkra, hogy a digitális képalkotás kapcsán azért tűnik elő a fotográfiát, mivel az csupán része egy nagyobb egységnek, a filmnek, hiszen az adatsorokból kiragadott állókép már valóban nem rendelkezik semmilyen olyan specifikummal, melynek alapján fényképnek tekinthetnénk.¹⁴ A mozi kitüntetése jellemzi Manovich legismertebb művét, a *The Language of New Media*-t is (Manovich 2001a). Ez most a fotográfia szempontjából azért lényeges, mert az új média, a médiakonvergencia, és a számítógép nézőpontjából Manovich a nyomtatott szó és a mozi korábbi kultúráiról beszél, a fotográfiáéiról nem. A fotográfia ugyanúgy csak egy tartalmi és technikai komponense volt a mozi előtti kor domináns kulturális interfészének, az illusztrált sajtónak, mint magának a mozinak, amely Manovich szerint a képernyő-kultúrában továbbra is domináns szerepet tölt be (Manovich 2001b).¹⁵

A technikai alapú nézőpontoknak is megvan a maguk korlátja. Amíg az informatika és a kibernetika szempontjából a fotográfia élesen elválasztható a digitális képalkotástól, addig a médiatudomány és a digitális film felől nézve szinte alig különböztethető meg a mozitól. Friedrich Kittler (Humboldt Egyetem, Berlin) is technika-alapú médiaarcheológiát művel, viszont egy olyan egyszerű, és mégis pontos informatikai leírást használ, amelynek segítségével mintegy helyére kerül a fotográfia. Az *Optikai médiumok* című kötetében Claude Shannon kommunikáció-elméleti terminológiáján (forrás: Shannon 1948; angol fordítás: Shannon & Weaver 1963) keresztül tekinti át a képalkotás történetét a camera obscurától a perspektíván, a laterna magicán, a fotográfián, a mozgó képen és a televízióig át a számítógépes képalkotásig (Kittler 2005).¹⁶ Ebben a történetben persze fontos, de nem kitüntetett szerepet kap a fotográfia. Kittler arra hívja fel a figyelmet, hogy a fotográfia nagyrészt a vetített kép rögzítésében, illetve tárolásában áll, de a dokumentarizmus és a realizmus kapcsán az állókép csupán egy lépcsőfok a rögzített mozgókép, azaz a celluloid alapú film felé. Kittler története két szempontból is lényeges: egyrészt a képalkotás történetét nem önmagában tárgyalja, hanem figyelmet fordít alkalmazási területeire is, a szórakoztatóiparra, és mindenekelőtt a hadiiparra, másrészt nem marad meg a technológia kérdéseinél, hanem mindig bemutatja az ismeretelméleti és a természettudományos kontextust is.¹⁷ Mindezeknek köszönhetően a technikatörténeten keresztül az emberi észlelés, és az emberi megismerés egyfajta történeti archeológiája formálódik ki az optikai médiumok történetéből azzal a provokatív kicsengéssel, hogy a történetileg aktuális optikai médiumok mindig erőteljesen orientáltak az emberi megismerést és a világról alkotott képet is. Mai látásunkat Kittler szerint mindenképpen a mozi határozza meg, ami bizonyos szempontból a fotográfiát egy technikai

komponensre sz kíti le. Az analóg-digitális korszakváltás tekintetében pedig az t nik lényeges megállapításnak, hogy a kép digitalizását, és a képerny -kultúra megjelenését a televízió kultúrtörténetén belül tárgyalja, amely a katódsugárcs vel és a Nipkow-tárcsával az 1900-as évekig nyúlik vissza.

Még ennél is meglep bb történetet kapunk a Columbia Egyetem m vészettörténészét l, Jonathan Craryt l *A megfigyel módszerei* cím kötetében, amely a látás és a modernitás 19. századi történetér l szól, de a fotográfia csak mintegy mellékesen jelenik meg benne (Crary 1999).¹⁸ Crary szerint a fotográfia forradalma, fejl dése csak része egy még alapvet bb képalkotási őforradalomnak, vagy inkább episztemológiai törésnek, amelynek leírása során a szerz a befogadó (néz , megfigyel) helyzete és modellezése fel l közelít a képalkotás folyamatához és a korszak vizuális kultúrájához. Crary tézise szerint az 1820-30-as években a korábbi absztrakt néz t felváltotta a testet öltött szemlél , a látás elvont karteziánus tere átadta helyét a nézés és megfigyelés valós politikai terének. Crary a Foucault-i alapokon definiált episztemológiai törést nem is a fotográfiához köti, hanem ahhoz, hogy a látás tudományos leírásában a camera obscura helyét átvette a sztereoszkóp, vagyis a korábbi geometriai optikát felváltotta a fiziológiai optika. El térbe került a retinális utókép és a binokuláris látás jelensége, amelyek olyan prominens szórakoztatóipari eszközök alapját képezték, mint a sztereoszkóp és a fenakisztoszkóp. Crary könyve még további két szempontból is érdekes lehet számunkra. Egyrészt azért, mert az 1980-as években is érzékel egy törést a látás történetében, amely talán még a perspektivikus kép uralmánál is dönt bb fordulatot hoz majd. És ez nem más, mint a már jól ismert digitális forradalom, amely Crary terminológiája szerint újra elválasztja az emberi testt l az érzékelés mechanizmusait, és tökéletesen immateriálissá alakítja a képet. Ezáltal ráadásul beteljesíti (és ez a másik szempont) azt a gazdasági és ismeretelméleti folyamatot, amely a testetlen szimbolikus javakhoz, a szimulákrumokhoz, és a látványtársadalomhoz vezetett.¹⁹

Tanulságos, hogy az egyetlen szerz , aki ó *expressis verbis* ó a fotográfia korszakáról beszél az Nicholas Mirzoeff (New York University), a vizuális kultúra kutatásának egyik apostola. Egyik alapm vében, amely az *An Introduction to Visual Culture* címet viseli, egy önálló alfejezetet szentel a fotográfia korszakának, amely nála 1839-t l, Talbottól és Delaroche-tól 1982-ig, a Lucas Studio bejelentéséig ível (Mirzoeff 1998). E kevesek által ismert közlemény szerint a digitálisan manipulálható fotográfia immáron nem bizonyít semmit. A hivatkozásból is látszik, hogy Mirzoeff a realizmus és a dokumentarizmus mentén közelít a fotográfiához, és

jelent s affinitása van a populáris kultúra iránt, hiszen nem másnak, mint a *Csillagok háborúját* rendez George Lucasnak hiszi el, hogy véget ért a fotográfia korszaka. Mirzoeffnél amúgy a fotográfia korszaka után a számítógép és a virtuális realitás korszaka köszöntött be, amelynek prominens (és még mindig fotografikus!) eseménye a fényképek politikai és büntet jogi következményekkel járó manipulálása. Mirzoeff a kultúratudományok, a posztkolonializmus és a feminista kritika iránt elkötelezett szerzőként a fotográfia korszakán belül els sorban két alkotó, Weegee és Nan Goldin műveit tárgyalja, és persze inkább a tartalmi, mint a technikai kérdésekre koncentrál, ez azonban azzal jár, hogy a korszakolása ö kevéssé meggy z .

A fentiek talán jól illusztrálják, hogy milyen szempontok szerint kerül be, illetve esik ki a fotográfia, mint médium, és mint technológia az elmúlt 200 év vizuális kultúrtörténetének leírásából. Talán a fotográfia technikai jellege lehet a kulcs ahhoz is, hogy miért is nem létezik *Photography Studies*. Ezalatt nem azt értem, hogy nincs akadémikus fotótörténet és fotóelmélet, hanem azt, hogy önállóan a fotográfia köré nem lehet elrendezni egy független egyetemi diszciplínát. A *Cultural Studies*, a *Film Studies* és a *Visual Studies* (kb. ebben a történeti és fontossági sorrendben) nem csak az elméleti diskurzusban terjedt el, de konkrét intézményrendszerrel és anyagi bázissal is rendelkezik, a fotográfiának viszont nem létezik ilyen értelemben vett *studies*-a, tudománya. A kérdésre adott válasz persze kézenfekv , egyrészt a fotográfia mindenekel tt egy technika, így az egyetemi oktatásba és az akadémiai diskurzusba egyszer en csak *Photography*-ként vonult be, másrészt kulturálisan és társadalmilag ahhoz túl sok területhez kapcsolódik, hogy egyetlen teoretikus erny alatt tárgyalható legyen. Ezt ismét egy felsorolással illusztrálnám, amely a fotográfia elméletének egyik legjobb kritikai bevezet jéb l származik. A *Photography. A Critical Introduction* című kötetben a többek között a következő alfejezetekkel találkozhatunk: az új technológiák hatása, művészet vagy technológia, a fotográfia mint dokumentum, kritikai reflexiók a realizmusról, fotográfia és társadalomtörténet, a kamera a háborúban, kulturális politika és mindennapi élet, informalitás és intimitás, a Kodak és a piac, a fotografikus üzenet, a társadalmi nemi szerepek reprezentációja, a kamera mint mechanikus szem, a fotográfia és a homoerotikus vágy, digitális szimuláció, háború és felügyelet, a virtuális realitás és a kép dematerializációja (Wells 1997).

Ez a felsorolás egyúttal a tekintetben is iránymutató, hogy mennyiben lehet releváns kifejezés a *stfotóm* művészeti mez ő. Másképp fogalmazva Pierre Bourdieu elmélete és az empirikus

társadalomtudományi kutatás eredményei miként értékelhetők, a kultúratudomány(ok), illetve a vizuális kultúra és a vizualitás jelenlegi elméletei szempontjából? A kép korszakában a művészeti mező már önmagában is problematikus, a fotóművészeti pedig még inkább. Miközben az intézményrendszer fenntartja a határokat, addig a műfotografikus praxis a jelenlegi keretek között egyre nehezebben értelmezhető. Ezzel együtt is a fotográfia kulturális helyzetének meghatározásához jó kiindulópont lehet a társadalomtudományi vizsgálat és a diskurzus-elemzés kombinációja. A fotóművészeti mező vizsgálata kapcsán lefolytatott jelenlegi kutatások mindenképpen az intézményrendszerre, és a mező szereplőire, azaz az alkotókra és a professzionális befogadókra koncentráltak. Az intézményrendszer valóban kikerülhetetlen kezdőpontja egy kulturális praxis, vagy egy társadalmi mező vizsgálatának akár az intézmény-elmélet (*artworld*), akár a Frankfurti iskola (*Kunst als Institution*), akár Pierre Bourdieu terminológiáját használjuk. A mező vagy a szcéna szereplőinek azonosítása és vizsgálata már egy fokkal több problémát rejt magában, hiszen a globális információs társadalomnak éppen a mobilitás és a flexibilitás az egyik legfontosabb jellemzője. Vagyis nem csupán az a probléma, hogy egy reklám-, vagy egy divatfotó ugyanolyan esztétikai kvalitásokat mondhat magáénak, mint egy művészi fotó, hanem az, hogy még az sem biztos, hogy az alkotó fotográfusként identifikálja önmagát. Egy technikai médium esetében különösen nyilvánvaló, hogy az innováció, a design, a reklám, a marketing, az image és a piacképes termelés elválaszthatatlanul összefonódik. (Piacképes termelésen ebben a kontextusban azt értem, hogy a fotósoknak igen jól felfogott érdeke, hogy a fogyasztók minél szélesebb spektrumának igényeit elégítse ki.)

Jelen kutatás célja az volt az intézményrendszer, a diskurzus, valamint az alkotói és befogadói stratégiák elemzésével, hogy kiderítse, milyen következményekkel járt a műfotóművészeti mező társadalmi és kulturális helyzetének megváltozása Magyarországon. Ha a fotóművészet egyik adekvát verseny- és harcostársára, a képművészetre koncentrálnunk, akkor két területen lehetne változásokat kimutatni, az egyik a gyűjteményezés, a másik pedig a kiállítás-politika. E célból egyrészt azt lenne érdemes vizsgálni, hogy az elmúlt húsz évben milyen arányban kerültek megvásárlásra analóg, illetve digitális fotográfiák. Másrészt pedig azt, hogy a különféle kiállítási intézmények kiállításain hogyan alakult a fotográfiák aránya. A pusztán számadatok azonban nem nyújtanak alapvető támpontot, hiszen a tényeszer arányok visszavezetnek a kritikai bevezető egy korábbi pontjára, ahhoz a kérdéshez, hogy ki, miért és hogyan alkalmaz fotografikus médiumot, akár papíralapút, akár digitálisat. A termelés mellett a fogyasztás szempontjainak vizsgálata sem elhanyagolható: ki, hol és milyen áron fogyaszt

fotográfiát. Talán nem meglepő állítás, hogy a tömegek ezt képernyőn és magazinokon teszik, ahol a fotó mindenekelőtt információhordozó. Viszont az is fontos szempont, hogy a digitális technika épp a sajtó- és a reklámfotó (és persze az amatőr képrögzítés) területén aratott kiütéses győzelmet technikai és anyagi elnyerésének köszönhetően. A digitális forradalom tehát azzal az egyáltalán nem meglepő következménnyel jár, hogy a fotóművészet mint praxis, és a fotó mint művészi alkotás egyre erősebben a fotókémiai eljárással és a papíralapú fényképpel azonosítódik. És a kettő közül inkább az előbbi a hangsúlyos, hiszen a digitális fotók is valamilyen tartós, képszer hordozón kerülnek ki a művészi piacra, és a képzőművészi fotóhasználatra is talán a digitális technika a jellemzőbb. Ez a distinkció persze nem oldja meg azt a problémát, hogy a magukat fotóművészként (is) identifikáló alkotók is használják (a téma vagy a közeg igényeinek megfelelően) digitális technikát.

Végezetül, de nem utolsósorban visszatérnék a kiindulópontozhoz, Bourdieu-höz és a mezőelméletéhez, már csak azért is, mert a francia szociológus elméletében kitüntetett szerepet játszik az oktatás, amely a társadalmi és kulturális egyenlenségek újatermelésének kitüntetett helyszíne. A befogadás, a fotográfiai diskurzus, és a fotóművészet társadalmi megítélése egyaránt visszavezethető egyrészt a fotográfia oktatási rendszerére, másrészt a fotográfia szerepére az oktatás egészén belül. Az előbbi során mindenekelőtt a művészi és az alkalmazott fotográfia közötti distinkció vizsgálendő a fennálló intézményi keretek között, az utóbbi pedig szerintem elképzelhetetlen a vizuális kultúra, illetve a vizuális műveltség (visual literacy) általános feltérképezése nélkül (Elkins 2007).²⁰ Véleményem szerint mindkettő abba az irányba mutat, hogy a fotográfia a digitalizálásnak köszönhetően minden eddigénél erőteljesebben besorolódik a képalkotás és a kép nagyobb, és a korábbiaknál jóval amorfabb kategóriája alá. A feltartóztathatatlan technológiai innováció pedig abba az irányba mutat, hogy az analóg fotográfia kizárólag művészi technikaként fog tovább élni, ugyanaz történik vele, mint korábban az építészeti és a katonai rajzolással. Ezzel együtt a realitásra referáló kép továbbra is kitüntetett szerepet fog játszani a globális fogyasztói kultúrában, de egyre kevesebben fogják tudni, hogy mi a különbség a cianotípiá és az ezüst-zselatin kép között.

Irodalom

ALTHUSSER, LOUIS

1996. Ideológia és ideologikus államapparátusok. (Jegyzetek egy kutatáshoz.) In. Kiss Attila Attila ó Kovács Sándor ó Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* Ictus, Szeged, 373-412.

BAUDRILLARD, JEAN

1976. *L'Échange symbolique et la mort.* Gallimard, Paris.

BAUDRILLARD, JEAN

1981. *Simulacres et Simulation.* Galilée, Paris.

BENJAMIN, WALTER

1969. A m alkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In. u. .: *Kommentár és prófécia.* Gondolat, Budapest, 301-334.

BERECZ ÁGNES

2000. Tágra nyílt szemek. *Buksz*, 2000/3. 247-251.

BOURDIEU, PIERRE

1979. *La distinction. Critique sociale du jugement.* Minuit, Paris.

BRYSON, NORMAN ó HOLLY, MICHAEL ANNE ó MOXEY, KEITH

1994. *Visual Culture. Images and Interpretations.* Wesleyan University Press, Hanover and London.

CARTWRIGHT, LISA

2002. Film and the Digital in VisualSstudies: Film Studies in the Era of Convergence. *Journal of Visual Culture*, 2002/1. 7-19.

Magyarul: A film és a digitális világ a vizualitás tudományában. A filmtudomány a konvergencia korszakában. Fordította Hornyik Sándor. *Magyar Épít m vészet*, 18. <http://magyarepituveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=729> (2008-02-18)

CRARY, JONATHAN

1999. *A megfigyel módszerei. Látás és modernitás a 19. században.* Fordította Lukács Ágnes. Osiris, Budapest.

DEBORD, GUY

1967. *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel,
Magyarul: *A spektákulum társadalma.* Fordította Erhardt Miklós. Budapest, Balassi, 2006.

ELKINS, JAMES

1995. Art History and Images That Are Not Art. *The Art Bulletin*, 1995/4. 551-571.

2001. *The Domain of Images.* Cornell University Press, Ithaca and London.

2007. *Visual Literacy.* Routledge, New York.

FOUCAULT, MICHEL

1990. *Felügyelet és büntetés.* Gondolat, Budapest.

FRIEDBERG, ANNE

2004. Virilio's Screen: The Work of Metaphor in the Age of Technological Convergence. *Journal of Visual Culture*, 2004/2. 183-193.

Magyarul: Virilio képernyője Egy metaforikus jelenség a technológiai konvergencia korszakában. Fordította Hornyik Sándor. *Magyar Építészvészet*, 16.

<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=620> (2008-02-18)

HADAS MIKLÓS

2001. Pierre Bourdieu, egy totális szociológus. *Magyar Lettre International*, 2001/1, 13-17.

HARAWAY, DONNA J.

1991 Donna J. Haraway: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Routledge, New York, 1991. 183-202.

HORÁNYI ATTILA

2006. *Vizuális kultúra: dilemmák és feladatok. Magyar Építészvészet*, 11.

<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=515> (2008-02-18)

HORNYIK SÁNDOR

2006. A šposztmodernő és a vizuális kultúra. Széljegyzetek az October Vizuális Kultúra Kérdéséhez. *Magyar Építészvészet*, 12.

<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=521> (2008-02-18)

JAY, MARTIN

1988. The Scopic Regimes of Modernity. In: Hal Foster (ed.): *Vision and Visuality*. Bay Press, Seattle. 3-29. Magyarul: A modernitás látásrendszerei. Fordította Végső Roland. *Vulgo*, 2000/1-2. 204-214.

1993. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*. University of California Press, Berkeley.

KITTLER, FRIEDRICH

2005. *Optikai médiumok*. Fordította Kelemen Pál. Ráció, Budapest.

KRAUSS, ROSALIND

1993. *The Optical Unconscious*. MIT Press, Boston.

LACAN, JACQUES

1977. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Penguin Books, Harmondworth.

1993. A tükörsztádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. Fordította: Erdély Ildikó és Füvész Éva. *Thalassa*, 1993/2. 5-11.

LEHMANN MIKLÓS

2001. A digitális kép. In: Radnainé Szendrei Julianna (szerk.): *Ezredforduló, a veltségkép, kisgyermekkorú nevelés*. Trezor, Budapest. 2001, 111-118.

LISTER, MARTIN (szerk.)

1995. *The Photographic Image in Digital Culture*. Routledge, New York,

2003. *New Media. A Critical Introduction*. Routledge, New York.

L RINCZ CSONGOR

2003. Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyz rendszer. In. Kulcsár-Szabó Ernő és Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. Balassi, Budapest, 156-173.

MANOVICH, LEV

2002. The Paradoxes of Digital Photography. In. Wells, Liz (ed.): *The Photography Reader*. Routledge, New York, 240-249.

2001a. *The Language of New Media*. MIT Press, Boston.

2001b. A film mint kulturális interface. Fordította Vajdovich Györgyi. *Metropolis*, 2001/2. 24-43.

MCLUHAN, MARSHALL

1964. *Understanding Media. The Extensions of Man*. McGraw-Hill, New York.

MESTERHÁZY BALÁZS

2003. Irodalom, kultúra, tudomány. Az 1800-as lejegyz rendszer. In. Kulcsár-Szabó Ernő és Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. Balassi, Budapest, 146-155.

MITCHELL, WILLIAM J. THOMAS

1992. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, Boston.

1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*. University of Chicago Press, Chicago.

MIRZOEFF, NICHOLAS

1998. *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, New York.

Mirzoefft I magyarul is elérhető az 1999-es *Visual Culture Reader*hez írott bevezetője: Mi a vizuális kultúra? Fordította Horányi Attila. *Ex Symposion*, 32-33, 2000. 27-32.

PALOTAI JÁNOS

2002. Digital és Digit All(?) *Balkon*, 2002/7-8, 59-63.

PFISZTNER GÁBOR

2006. Határsérteget k. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem fotós szakirányának diplomázói. *Fotóművészet*, 2006/3-4. 25-31.

2007. Önkifejezés. Dunaujvárosi Fotóbiennálé. *Balkon*, 2007/7-8. 39-42.

RETORT (BOAL, IAN és CLARK, T.J. és MATTHEWS, JOSEPH és WATTS, MICHAEL)

2005. *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*. Verso, London.

SHANNON, CLAUDE EASTWOOD és WEAVER WARREN

1986. *A kommunikáció matematikai elmélete*. Fordította Tompa Ferenc. Országos Műszaki Információs Központ és Könyvtár, Budapest.

SILVERMAN, KAJA

1996. *The Threshold of the Visible World*. Routledge, London.

Magyarul a 4. fejezet olvasható: A tekintet. *Metropolis*, 1999/2. 24-33.

STAFFORD, BARBARA

1996. *Visual Pragmatism for a Virtual World*. In: *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*. MIT Press, Boston, 3-17.

Magyarul: Vizuális pragmatizmus egy virtuális világ számára. Fordította Hornyik Sándor. *Magyar Épít m vészet*, 10. <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=461> (2008-02-18)

SZ CS KÁROLY

2007. Ezredvégi fotográfia és a modernitás. *Balkon*, 2007/8.

VIRILIO, PAUL

1984. *Guerre et cinema. Logistique de la perception*. Cahiers du cinema, Paris.

WELLS, LIZ

1997. *Photography. A Critical Introduction*. Routledge, New York.

WESSELY ANNA

2005. Pierre Bourdieu tudományszociológiájáról. *BUKSZ*, 2005/3, 220-230.

ZEMPLÉNI GÁBOR

2000. A megfigyel megfigyelése. *Buksz*, 2000/3. 242-246.

Jegyzetek

¹ A škép korszakaö kifejezés annyira általános, hogy a kultúra- és a társadalomtudományi szakirodalom nem is nagyon használja. Helyette a W. J. T. Mitchell által kreált šképi fordulatö terjedt el a diskurzusból, amely a kép technikai és ismeretelméleti dominanciáját egyaránt hangsúlyozza. Bevezet eszmefuttatásomban a képi fordulat Mitchell által is megidézett figuráit szeretném némiképp eredeti módon összerendezni valamiféle vonzó, bár szakmailag bizonyára több ponton is megkérd jelezhet kaleidoszkópba. (V.ö.: W. J. T. Mitchell 1994. 11-34.) Mindazonáltal azt is fontos megjegyezni ó és ezért is döntöttem a kép korszaka kifejezés mellett ó, hogy Mitchell éppen a túlságosan is nyilvánvaló technikai és materiális komponensek elemzését hanyagolta el, amelyek a fotografikus, technikai képköltés elemzése során nem megkerülhet ek.

A szerz a tanulmány megírásának idején Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesült.

² Az optikai tudattalan kérdéseir l b vebben lásd Krauss 1993.

³ Bourdieu-höz és a mez elmélethez jó bevezet Hadas 2001, illetve Wessely 2005.

⁴ Ugyan Lacan Freudot olvassa újra és újra, a psziché kifejezést mégse nagyon használja, inkább a szubjektum szimbolikus és imaginárius reprezentációiról ír. V.ö.: Lacan 1993, ill. 1977. Itt Lacan a *screen* elemzésével foglalkozik. Azért használom a šképesö kifejezést, mert a szubjektum Lacan diagramjaiban képként (is) értelmez dik.

⁵ Idekívánkozna a pszichoanalitikus filmelmélet és a feminista kritika egyes törekvéseinek ismertetése, de sajnos nincs rá tér. A vizuális kultúra diskurzusán belül a leggyakrabban a *visual pleasure* kifejezés, és Laura Mulvey neve jelenik meg. Ironikus módon talán az is felmenthet e súlyos mulasztás terhe alól, hogy én most a kép korszakával, nem pedig a tekintet (*gaze*), vagy a néz ség (*spectatorship*) korszakával foglalkozom, és inkább a testetlen képekre koncentrálok, semmint azokra a testekre, amelyek a képek és egymás élvezetét lehet vé teszik.

⁶ A švisual pleasureö-höz hasonlóan a tekintet filmelméleti karrierjének ismertetését l is el kell tekintenem. A *gaze*-r l b vebben Silverman 1996.

⁷ Az emberi psziché és a képek összefüggésében meg kell említenem egy további, és szintén freudi és lacani konnotációkat sejtet fogalmat, a szkopikus rezsimet, amely Christian Metz nyelvi leleménye, és Martin Jay dolgozta át egy átfogó kép- és kultúratudomány igényeinek megfelelő en (Jay 1988).

⁸ Martin Jay ugyanezt a francia társaságot (kib vítve Foucault-val, Jean-Paul Sartre-ral és Christian Metz-cel) az anti-kartezianus ismeretelméleti tradíció mentén f zte össze és elemezte (Jay 1993).

⁹ A digitális képköltés persze nem a nyolcvanas évek találmánya, hiszen már az ötvenes években is léteztek szkennerek, és a harmincas években induló televíziózás is lényegében digitális technikán alapul.

¹⁰ A štestetlen képö (*disembodied image*) jelenségéhez és diskurzusához lásd a nevezetes 1996-os October-vitát, és annak reflexióit. Az October folyóirat szerkeszt i, Rosalind Krauss és Hal Foster azzal vádolták meg a vizuális kultúra kutatóit, hogy nem foglalkoznak a képek švalósö (értsd: anyagi, gazdasági, politikai és kulturális) komponenseivel, és ezzel hozzájárulnak a globális fogyasztói társadalom legitimálásához. Err l a témáról b vebben lásd Hornyik 2006.

¹¹ Mitchell konkrétan nem jut el a designig, a Rolls-Royce h t rács csupán egy utalás az ikonológia egyik atyjára, Erwin Panofskyra. Mindazonáltal Mitchell a *Picture Theory*-ban ugyanolyan elánál ír az antik ekphrasizról és William Blake-r l, mint Spike Lee-r l és a Sivatagi Vihar hadm veletr l (Mitchell 1994).

¹² Most els sorban a škép korszakaö és a vizuális kultúra szempontjából közelíték a kérdéshez. Az analóg-digitális korszakváltás fotografiai szakirodalma amúgy is óriási. Mindenekel tt Geoffrey Batchen, Martin Lister

és Sarah Kember munkásságára hívnám fel a figyelmet e téren, lásd különösen Lister munkáit (Lister 1995). Jelzésérték nek gondolom, hogy Lister 8 évvel kés bb már *New Media. A Critical Introduction* címen szerkesztett kötetet (Lister 2003.). A digitális forradalom kérdése természetesen a magyarországi fotográfiai diskurzusban sem ismeretlen. V.ö.: Sz cs 2007 és Palotai 2002, illetve Pfisztner 2006, 2007. Mindazonáltal a kérdés els sorban konkrét kiállítások és események kapcsán kerül terítékre. Egy ellenpélda a filozófia és a kommunikáció-elmélet fel l Lehmann 2001.

¹³ Mitchell és a šposztfotografikus korö recepciója igen kiterjedt, most, és a továbbiak kapcsán is els sorban a magyar vonatkozásokra fogok hivatkozni (Horányi 2006).

¹⁴ Manovich egyébként Marshall McLuhan közismert tézisét l indul el, miszerint a šmédiüm az üzenetö. Ezt tovább gondolva amellet érvel, hogy minden új médiümnek egy régebbi médiüm a tartalma. Így jelenik meg a számítógépben a film, a filmben pedig a fotográfia. V.ö.: McLuhan 1964.

¹⁵ Manovich itt már nem pusztán štartalomö-ként tekint a filmre, hanem azt állítja, hogy a számítógép képi világán belül a tartalom közlésében és az információ szervezésében a filmes technológia (montázs, svenkelés, zoomolás) is kulcsszerepet játszik.

¹⁶ Kittler mediális kultúratudományáról b vebben Mesterházy 2003.

¹⁷ Kittler mediális kultúratudományára (*Medienkulturwissenschaft*) a tudás és a hatalom Foucault-i archeológiáján túl Paul Virilio munkássága gyakorolta talán a legnagyobb hatást. V.ö.: Virilio 1984.

¹⁸ Crary látás- és vizuális kultúra elméletér l magyarul Silverman 1999, Berecz 2000, Zemplén 2000.

¹⁹ Crary Foucault mellett leginkább Jean Baudrillard és Guy Debord munkásságára támaszkodik. Legfontosabb hivatkozásai Foucault 1975, illetve Baudrillard 1976.

²⁰ V.ö: többek között Jonathan Crary, James Elkins, W. J. T. Mitchell és Barbara Stafford tanulmányaiival.