

*Edgar Gómez Cruz – Asko Lehmuskallio (eds): Digital Photography and Everyday Life: Empirical Studies on Material Visual Practices. [Digitális fotográfia és a mindennapi élet. Empirikus tanulmányok materiális vizuális gyakorlatokról.]*

Routledge, London–New York, 2016. (Routledge Studies in European Communication Research and Education.) 296 oldal.

Várakozással vehet kézbe az olvasó egy új tanulmánykötetet; a cím alapján számíthat rá, hogy képet kap arról, hol tartanak a mai fotográfiához kapcsolódó tudományos megközelítések. A kötet egy szakmai csoport munkáját tükrözi, amelynek tagjai más-más helyen, országban, témakörökben, de a képi kultúra kutatásával foglalkoznak. Az analóg képek kora óta a témának van már néhány évtizedes története, így kutatói generációk közös munkájának dokumentuma is a kötet, egy olyan területen, ahol olyan sokfajta nézet, elmélet és gyakorlat találkozik, mint a vizualitás világa.

A fotográfia olyan szakmai terület, amely a kezdeteitől magán hordozza a sokféleséget. A könyvben hivatkozási alap a fényképezés eredete és technikája, amely bár sokat változott napjainkig, a közös nevező a különböző korokban, hogy a fény nyomot hagy az érzékeny(ített) felületen. Sok lépés következményként és a dolgok kedvező együttállása révén jelent meg a kép a készítő szeme előtt, és lehetett azt rögzíteni. Hatása pedig túlmutat a kép fizikai valóján: a fotográfia legalább annyira jelenti a technikát, amivel és ahogy a képet létrehozzák, mint a fény által létrejött képet magát.<sup>1</sup> Továbbá társadalmi gyakorlatot is jelent, mert része a képnek a létrehozója és a szemlélője is, valamint az a kor, amelyikben létrejött, és az, amelyikben nézik a képet. Ahogy a vizualitásra, úgy az itt tárgyalt tanulmánykötetre is jellemző ez a többféle nézőpont.

A címből kiindulva, amely a fotográfia és a mindennapi élet kapcsolatára utal, aligha lehet vitatni, hogy a fényképezés az élet szinte minden területén jelen van. A korai kísérletezők, riporterek, tudósok, művészek, társadalomkritikusok és újtók, majd szélesebb körben lelkes amatőrök eszköze, míg mára mindenki

<sup>1</sup> Lehmuskallio a szövegben a fotográfia *folymatként* történő leírását hangsúlyozza, ahol a digitális fotót valós idejű kommunikációra használják. A *photography* és a *photograph* fogalmak megkülönböztetésére hívja fel a figyelmet (245): az előbbi a technikákat jelöli, amelyek képeket hoznak létre vagy képekkel dolgoznak, amelyek fény által jönnek létre a fényérzékeny felületen. Az utóbbiak azok az egyes képek, amelyek láthatókká válnak a néző számára. A magyar szóhasználatban a fotográfia a technikát és a képet magát is jelölheti. Szilágyi Sándor fotóelméleti író szerint a fénykép a negatív/pozitív eljárások kópiája, angol megfelelője a print. A technika általános megnevezésére a fotográfia és a fotó szavakat használja, míg a fénykép és fénykép-készítés megnevezéseket a negatívról történő nagyítás képeinél. Ebben a kontextusban említi a fotográfiai kép és a képlátvány (image) fogalmat is. Szerinte nem mindig egyértelmű, mire utal, ha valahol általában a *fotográfiáról* beszélnek, mert ilyen esetben a különböző *fényképhasználatokról* van szó. [https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0052\\_2A\\_fotoelmélet1/02\\_fogalmak\\_1\\_1.html](https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0052_2A_fotoelmélet1/02_fogalmak_1_1.html) – utolsó letöltés: 2018. november 2.

számára hozzáférhető „népművészetté” vált.<sup>2</sup> A hétköznapi élet része, és ahogy a könyv érvel, hatással van a mindennapokra. Egy ismert fotográfusnak tulajdonított gondolat szerint „a fényképezés olyan eszköz, amely által látni tanuljuk a hétköznapit”.<sup>3</sup>

Az utóbbi két évtizedben alapvetően változtatta meg a fotográfiát a mai korra jellemző digitalizáció.<sup>4</sup> Ez a kötet a szerkesztők által megfogalmazott szándék szerint arra tesz kísérletet, hogy keresztmetszetét adja annak, hogy milyen szerepet játszik a digitális fényképezés a mindennapi életben. Témája kijelölésében társadalomtudományos alapokra helyezkedik, perspektívája, ahogy kapcsolódásai is, többirányúak; hivatkozik korábbi szociológiai empirikus munkákra, kiindulásként Pierre Bourdieu megközelítéseire, továbbá a kommunikációkutatás, a kulturális antropológia és a néprajz (folklore) módszertani apparátusára, de megtalálhatók benne a geográfia és a műszaki tudományok terminusai is. Túlmegy azon, hogy kizárólagosan a képeket vegye figyelembe mint vizuális produktumokat, a hangsúlyt arra helyezi, hogyan alakulnak a fényképezés gyakorlatai (praxis) a mai, digitális korban. Érvelése szerint a fotográfia a látás és a reprezentáció mellett azokhoz a cselekvésekhez és interakciókhoz is kötődik, melyeknek keretében a képek jelentéssel válnak; ezért indokoltnak tartják a fotográfia elméletét kiegészíteni a gyakorlati szempontokat figyelembe vevő megközelítéssel. Az élet más területeihez hasonlóan a fotográfiában is kihívást jelent a digitális kor, hatása van a médium használatára ugyanúgy, mint arra, hogy milyen jellegű képeket állít elő, ennek hátterében pedig a szerzők szerint a képkészítési technológia fejlődése áll.

A könyv szerkesztői, Edgar Gómez Cruz és Asko Lehmuskallio a digitális vizuális kultúra nemzetközi szinten elismert kutatói. A kötet az ECREA európai kommunikációkutatási, oktatási szervezet Routledge kiadóval közös tanulmánykötet-sorozatában jelent meg, melynek célja, hogy teret adjon a kutatói együttműködésnek, és amint ez a kötetből kiderül, a változatos földrajzi és kulturális háttérből adódó perspektíváknak. A téma iránti szakmai érdeklődést mutatja, hogy a diszciplináris sokféleségben az eddig megjelent jó néhány különféle témakörben szerkesztett kötet között jött létre ez a fotográfiával foglalkozó tematikus kiadvány, amely 10 ország kutatója által készített esettanulmányokon keresztül szemlélteti a fotográfia és a mindennapi élet kapcsolatát a digitális korban. Összesen 19 szerző munkája jelent meg ebben a kötetben; fiatal kutatók, köztük

<sup>2</sup> A találó megnevezést Korniss Péter fotográfus használta egy interjúban. [http://foter.ro/cikk/20140522\\_korniss\\_a\\_foto\\_az\\_uj\\_nepmuveszet](http://foter.ro/cikk/20140522_korniss_a_foto_az_uj_nepmuveszet) – utolsó letöltés: 2018. október 27.

<sup>3</sup> David Bailey fotográfus, aki portréképeivel vált ismertté. Róla mintázták Antonioni 1966-os *Blow-Up (Nagyítás)* című filmjében a fotográfus alakját.

<sup>4</sup> A 2000-es évben 85 milliárd analóg fotó készült, ez volt addig a legtöbb. Ezután a digitális képek száma kezdett meredeken nőni, míg az analógoké drámaian csökkent. 2011-ben 360 milliárd képre becsülték a digitális képnyom nagyságát. Az Instagram fotómegosztó oldalra naponta 52 millió képet tölthettek fel, 2017-ig összesen 35 milliárd képet. Évről évre több kép található a Facebook oldalain is, 2013 és 2017 között már napi 200-350 millió képfeltöltéssel számoltak (Syi 2018).

egy-egy fokozatszerzés előtt álló, valamint évtizedes tapasztalatú szerzők elemzései – a bevezető témafelvetésektől kiindulva, a címben jelzett empirikus tanulmányokon át a róluk írt szakmai reflexiókig. Ezek közül néhányat említünk cím és szerző szerint ebben az írásban, nem törekedve a teljes felsorolásra, inkább érzékeltetve azokat az irányokat, hangsúlyokat, amelyeket a szerkesztők megjelöltek.

Mit jelentenek a fényképek? Vajon mire használja a hétköznapi ember a kameráját és a képeket a mindennapi élete részeként? – teszi fel a kérdéseket a könyv előszavához felkért Richard Chalfen, aki korábbi összefoglaló munkáival jelentősen hozzájárult a fenti kérdések kutatói szintű tematizálásához.<sup>5</sup> A személyes tárgyú fényképezés mint téma iránti komolyabb kutatói érdeklődés az 1970-es évektől bontakozott ki, több tudományterület, így a szociológia, néprajz, kulturális antropológia felől érkező igény táplálta, de történészek, pszichológusok, családterapeuták is használni kezdték fényképeket a saját tudományterületükön.<sup>6</sup> A történeti kutatások, azon belül is a fotótörténet kiterjesztette érdeklődési területét a fényképezés hétköznapi használatára, a képi kifejezési formák történetére és az otthoni képkészítés gyakorlatára. Azonban hosszú időbe telt, míg egyáltalán elfogadottá vált a hétköznapi/nem professzionális fényképezés mint önálló kutatási terület. Az amatőr és házi fotógyűjtemények forrást jelenthetnek arra vonatkozóan, hogy „mit közölhetnek a hétköznapi emberek önmagukról és saját egzisztenciájuk körülményeiről” – utal rá Chalfen egyik munkájában.<sup>7</sup> A legutóbbi tendenciákat elemezve felteszi a kérdést, hogy a gyors műszaki változásokkal, mint például a kameratechnológia fejlődése, vajon hogyan tud lépést tartani a módszertani megközelítései által a tudomány, miközben aligha vitatható, hogy például milyen jelentős változást hozott a mindennapi fotográfia területén a mobilfényképezés.

A mindennapi életről szóló témák széles körű megjelenése a fotográfiai gyakorlatban történetileg a 19. század végére tehető, és ahhoz köthető, amikor a Kodak cég kifejlesztette és elkezdte piacra dobni az olcsón beszerezhető, elődeinél lényegesen könnyebben kezelhető gépeket, a nyersanyagok kidolgozásához pedig kereskedelmi laborokat hozott létre. Ettől kezdve a gépek a háztartások részei lettek, másfél évtizeden belül már milliós nagyságrendű volt az amatőr fényképezésnek hódolók száma Európában is. A változás mértéke, volumene a szerzők szerint összevethető, párhuzamba állítható a kamerás mobiltelefonok ezredforduló utáni széles körű elterjedésével, melynek hatásairól hangsúlyosan szól ez a kötet. Az analóg korszakban jellegzetesek a képeken a személyes témák, családtagok, családi és baráti események, de az azóta eltelt időben jelentősen vál-

<sup>5</sup> Chalfen 1987.

<sup>6</sup> A korai empirikus munkák arra irányultak, hogy a kutatók megértsék a vizsgált képek tartalmát, és igyekeztek funkcionálisan magyarázni, hogy miért készítették az emberek az adott képeket. Chalfen az Előszóban (xviii) kifejti: abból kiindulva, hogy a családi témájú képek „hogyan néztek ki”, később a tudományos érdeklődés áttevődött arra, hogy a hétköznapi ember hogyan alakította, használta a családi fényképezést, és ennek milyen személyes kihatása volt a családtagok közötti kapcsolatokra, akár a generációk közötti kommunikációra.

<sup>7</sup> Chalfen 1998: 191; áttekintés magyarul Sztompka 2009 [2006].

tozott a képi kommunikáció otthoni módja,<sup>8</sup> példának okáért említi, hogy míg hagyományosan a családi fotóalbum volt az emlékek képeinek helye, a mobilfényképezés új fotográfiai gyakorlatot hozott, az emlékek pillanatainak egymás közti elektronikus cseréjét.

A könyv három fejezetre tagolódik, az első *A fényképezés mindennapi használatának sokfélesége*, amely kultúránként jelentős különbségeket mutat. Az esettanulmányok rávilágítanak, hogy kik, hol és milyen módon kerülnek kapcsolatba a digitális fotográfiával; az első tanulmányban egy kelet-afrikai (tanzániai) példán keresztül láthatja ezt az olvasó. Paula Uimonen ebben a részben (*Mobile photography in Tanzania*) kifejti, hogy a reprezentációk alapján egy közösségcentrikus társadalom képe bontakozik ki. Bár az emlékképek gyűjtése mobiltelefonon is jellemző, de már megfigyelhető a személyiség előtérbe kerülése az online térben. A mobilképeket kreatív eszközökkel módosítják, arra törekednek, hogy „tökéletes” képet mutassanak, a spontán képek helyett jellemzőbb a beállított (illetve családi képek esetében a műtermi) felvétel. Ezen a szintéren is érvényes Bourdieu megállapítása, hogy az amatőr fényképezésre és fényképekre is jelentős mértékben vonatkoznak a társadalmi szabályok és a korra jellemző közmegegyezés. A képi gyakorlatok *kulturális ideálokat* jelenítenek meg.<sup>9</sup>

Sara Pargana Mota tanulmánya (*Self-representation on Facebook*) az előző, tanzániaiától különbözően egy nyugati (portugál) kulturális kontextusban mutatja be az önarckép egy fajtája, a szelfi (*selfie*) merőben különböző képi gyakorlatát. Azt vizsgálja, hogy az internetes közösségi hálózaton általa követett, ilyen céllal alakult csoportokban miként adják-veszik a ruhákat a válság évei alatt a szűkösebb anyagi helyzetben levő fiatal felnőtt nők. A szelfik, divatképek, lakásbelsőkről készült fotók elemzésével megállapítja, hogy a képek online jelenlétet és láthatóságot biztosítanak ennek a széles fogyasztói piachoz korlátozottabb hozzáférésű rétegnek. A reprezentációk hasonlóvá válnak a celebritásokéhoz – mialatt az önreprezentációra és az „énmárka” építésre használják a képeket a fiatal felnőttek, és így a divat egy sajátos „piacterét” is létrehozták.

Maria Schreiber az analóg és a digitális képi kultúra közti változásokat egy osztrák szépkorúak számára tartott alapfokú képszerkesztési tanfolyam elemzésével szemlélteti (*Seniors and digital photographic practices*). Munkáját érdekessé, az egész kötet mondanivalójára vonatkozóan pedig szemléletessé teszi, hogy módszertani háttére ötvözi az angolszász etnográfiai megközelítést és a német klasszikus képtudományi (*Bildwissenschaft*),<sup>10</sup> valamint a történeti, filozófiai tra-

<sup>8</sup> „Home-mode of visual/pictorial communication” (Chalfen 1998: 191).

<sup>9</sup> Bourdieu 1991: 129–133.

<sup>10</sup> A diszciplína fő elemei 1900 körül jöttek létre német nyelvterületen (Ausztria, Németország), erős művészettörténeti kötődéssel, neves teoretikusokkal, és beletartozott minden olyan képi terület, amelyet az angolban az *image, picture, figure, illustration* kifejezések jelöltek. E tárgykörben az 1930-as években is születtek jelentős írások. Az 1970-es években a német művészettörténet nagyarányú megújításával a vizsgálódás körébe került a reklám, a fotó, a nem művészi fényképezés, a film, a videó és a politikai ikonográfia, később a digitális és hálózati művészet. Angol nyelvterületen nem jött létre a képtudomány egyezményes meghatározása, a *Visual*

díciókat. Kutatása a részt vevő megfigyelés, az interjúzás és a képek vizuális elemzésének hármására épül.

A továbbiakban a képi gyakorlatok történeti összevetését veszi alapul Rebeca Pardo és Montse Morcate, amikor a betegségek, a halál és a gyász vizuális elbeszélését vizsgálja (*Daily sharing of digital images*). Mint kifejtik, ezen témák fényképi megjelenítése a 19. századi Európában és Amerikában elterjedt volt, a gyász rítusának bevett része volt a dokumentatív fényképezés, de a 20. század második felére visszaszorult a szűkebb privát szférába. A szerzőpáros két esettanulmányon és számos példán keresztül mutatja be a blogok, kegyeleti oldalak, képmegosztók képi tartalmának elemzésével, hogy a közösségi média milyen hatással van a gyásszal vagy a korábban stigmatizált (például Alzheimer-kór és más mentális) betegségekkel kapcsolatos társadalmi percepciókra azáltal, hogy az okostelefonok elterjedésével az érintett személyek, családok és körülményeik fotótémává válhattak, és a napi képmegosztás folyamába belekerültek. A tapasztalatuk, hogy az otthoni és meghittebb képek azon túl, hogy emlékezeti szempontból fontosak, a gyászmunkával, felépüléssel összefüggő praxisokat is megmutatnak, és egyben a közösség érzésének, együttérzésnek a közvetítői is, segítik a „normalizálást”. Nem utolsósorban láthatóságot (*visibility*) biztosítanak a fent említett, figyelemre számot tartó, de korábban tabusított témáknak.

Anssi Männistö a hiperrealitás és a big data jelenségének egy gyakorlati alkalmazását szemlélteti a digitális képek hálózati megosztásának vizsgálatán keresztül (*The power of big data analytics*). A Boston Marathonon történt robbantások kapcsán amellet érvel, hogy a számtalan forrásból, helyszínről származó képfelvételek segítették a szakembereknek rekonstruálni az eseményeket, és így nagyban hozzájárultak a nyomozás eredményességéhez.

A kötet második része a hálózati kapcsolatokra fókuszál, amelyekben a kamera a lokalitás megosztásának eszköze (*Cameras, connectivity and transformed localities*). A könyvben említett „hálózati kamera” fogalma a képekkel való kommunikáció újabb módozataira utal, amely az egymástól akár térben nagy távolságra lévő emberek között is képes kapcsolatot létesíteni és fenntartani. Patricia Prieto-Blanco (*Transnational digital photography*) tanulmányában kifejti, hogy a fényképeket mindig is használták a családi kapcsolattartásra.<sup>11</sup> A szerző az egymástól távol lakó (Spanyolország, Írország, Nagy-Britannia) közeli hozzátartozó családtagok közötti viszonyokat vizsgálva rámutat, hogy a digitális képek megosztása egymás között segít fenntartani és erősíteni a családi összetartozás érzését. Igazolja, hogy a képek gyakori megosztása önmagában is legalább olyan

*Studies* tárgykörébe beletartoznak azok a vizuális területek, amelyeket a művészettörténet legszűkebb definíciója kizár (antropológia, szociológia, média-, kultúra-, kommunikációkutatás) (Bredenkamp 2003).

<sup>11</sup> Akár a melléljük tett tárgyakkal (szárított virág, hajtincs, textília) vagy mindennapi használati tárgyakon elhelyezett képekkel (bögre, kispárna, kulcstartó). Összeveti azzal, hogy ma a gyors, nem-állandó képekre társadalmi igény mutatkozik, a Snapchat közösségi alkalmazás mai használói nem tárolni akarják a képeket, hanem azonnal megosztják, élő közvetítést indítanak (123).

lényeges és fontos, mint az, hogy mi van a képen – a számunkra fontos személyekkel való törődés kifejezése. Ily módon *kommunikatív aktusok* hozzák létre a kapcsolatot fatikus cselekvésekkel (*phatic acts/ community*)<sup>12</sup> – mint a szövegben szereplő lány szalagavatóján készült mobilfotó vagy egy spontán érzelmet kifejező képi jel továbbküldésével – hozzájárul a családi együttlét érzésének megéléséhez nap mint nap.

Mikko Villi tanulmányában (*Location-aware photographic communication*) az említett, mobiltelefon által közvetített képi kapcsolatot a *mediális* (közvetített) *jelenlét* fogalmával írja le (111). Susan Sontag, valamint Roland Barthes jóval korábbi, az analóg fotográfiával kapcsolatban kifejtett gondolatmeneteit veszi kiindulási alapul a fénykép kommunikatív szerepének érzékeltetéséhez.<sup>13</sup> Összehasonlítja a hagyományos és a digitális fotográfia képi mediációját, rávilágítva, hogy akár hétköznapi „vizuális kis semmiségek” is kapcsolatot létesíthetnek emberek között, társas jelenlétet tudnak kifejezni; a képeknek nem feltétlenül kell tükrözniük fotós gyakorlatot vagy fényképi minőséget ahhoz, hogy kommunikatív értékük legyen.

A kép és a szöveg közötti kapcsolat létrejöttét egy adott felületen szemlélteti Tristan Thielmann (*Rereading augmented reality navigation*), aki egy érdekes, korai 20. századi autós navigációs eszközt értelmez mai módszertannal. Az 1905 és 1909 között az USA-ban kiadott képes autós útikalauz tulajdonképpen a mai digitális navigáció korai elődje, amelyben fényképeken láthatja az autós az aktuális utcaképet, szövegesen, irányjelző nyilakkal adtak útbaigazítást, térképvázzal kiegészítve. Az eszközt csak néhány évig forgalmazták, mert egyre gyorsabb autók kerültek forgalomba, ami ezt a fajta fényképes, leíró jellegű tájékozódást hamar elavulttá tette, de a tapasztalatok később más reprezentációs formákban köszöntek vissza.

A harmadik fejezet *A kamera mint a fotográfus kiterjesztése* címet viseli. Ennek a címnek az értelmezéséhez Martin Lister tanulmánya Andreas Feininger *The Photojournalist* című, 1951-ben készült önarcképét hozza illusztrációként, amely a szerző számára a technológiáról való gondolkodás egyfajta elképzelését jeleníti meg egyetlen képbe sűrítve: az eszköz *antropológiai* koncepcióját. A fotón szemből látható, ahogy a kép alanya belenéz fényképezőgépe keresőjébe, és a gépet az arcára vetülő fényvel és árnyékkal együtt az arc szerkezetének részeként érzékeli a néző. A kép ilyen interpretációja szerint a hivatását művelő fotográfusnak a fényképezőgép olyan munkaeszköz, amelyik testének és érzékelésének meghosszabbításaként működik, „felerősíti, kifinomulttá teszi a testi képességeket,

<sup>12</sup> A fatikus (*phatic*) – mint a humán cselekvéseknek a közösségre irányuló módját jelölő – fogalomhoz a szerző bőséges magyarázó jegyzetet fűzött, itt csak arra térnénk ki, hogy a lábjegyzetben közvetlenül utal a J. L. Austin által 1975-ben leírt *beszédaktus-elméletre*. A fatikus fogalma eredetileg Roman Jakobson nyelvi kommunikációs modelljében jelent meg a hatékony kommunikáció egyik funkciójaként, amely a kontaktusra irányul, célja a kommunikáció létrehozása, fenntartása, a csatorna működésének ellenőrzése.

<sup>13</sup> Vö. Barthes, Roland 1991 [1977]: 44. Az *akkor és ottból az itt és most* közvetítése a képek által.

és hozzásegíti az alanyt szándékaihoz és lehetőségeihez” (268–269). A harmadik fejezet fent említett címe (amit Lister kérdés formájában adott a tanulmányának) a máig gyakran idézett 20. századi kanadai szerző, Marshall McLuhan médiaelméleti alapvetését<sup>14</sup> juttathatja eszünkbe. A Torontói Iskola egykori neves tanára egy korai művében azt az álláspontot képviseli, hogy a médiát magát és nem az általa hordozott tartalmat helyezné a vizsgálat fókuszába, mert szerinte nem a médium tartalmából, hanem annak jellegéből adódik a társadalmi hatása.<sup>15</sup> Jelen kötet a képhasználatot vizsgálva viszont mindkettőre figyelmet fordít.

A könyv egyik alapkérdése, amely köré a mindennapi élet gyakorlatainak kifejtése szerveződik, hogy mi a fotográfia ma, miben áll a lényege. Lehmuskallio ezen kérdésfeltevése, újfent (248) lehetőséget ad a kötet alapmotívumának és a megközelítés újdonságának összefoglalására (*The camera as a sensor*). Hármastipológiájával szemléletessé teszi, hogy a digitális fotográfia annyiban hasonlít a filmalapú fényképezéshez, hogy ikonikus, hasonlósági leképezés, továbbá indexikus, tehát a kamera és a leképezettné a fény általi kölcsönhatása által (*szimulatív képeknek* nevezi). De tágabb értelemben vannak képek, amelyek nem fényképszerűen hasonlóak ahhoz, amire rámutatnak (mint a vizualizációk, amiket *heurisztikus képeknek* nevez), továbbá lehetséges az előző kettő kombinációja (*rétegzett képek*).

Amint a fentiekben említettekre, úgy a kötet egészére is jellemző az értelmező szemlélet, a fogalmi pontosságra törekvés, amely segíti követni, illetve előzetes tudásokhoz kapcsolni az összetett, néhol elvontabb elméleti gondolatmeneteket. Másrészt reflektál arra a Chalfen által is említett kihívásra, hogy a vizsgálat tárgya a technológiával együtt változik; a vizsgálat tárgyának definíciói sok esetben hiányoznak, vagy egyszerűen megváltoztak időközben.

A kötet gondolati egységét támogatja a bőségesen fellelhető szakirodalmi hivatkozás, valamint az, hogy az egyes tanulmányok szerzői is hivatkoznak egymás gondolataira, érvelésére. Továbbá mindegyik fejezet végén egy-egy felkért korreferens (*discussant*), az adott kutatási területen elismert szakember összegzi a fejezetet, a saját nézőpontjából és tapasztalataival reagálva a fő gondolatokra.

A könyv használatát segíti az áttekinthető szerkesztés, a címrendszer, továbbá a témakörök, szerzők, fogalmak és ábrák oldalszám szerinti indexálása. A kiadó a kötetet ajánlja a fotográfia, kortárs művészetek, kulturális antropológia, kommunikáció szakembereinek, kutatóinak és egyetemi hallgatóknak, érdeklődőknek is. Hozzátehetjük, hogy a címlap grafikája is ezt a sokszínűséget jeleníti meg azzal, hogy a fotográfia múltjára, jelenére és jövőjére utaló asszociációkra épít, a fejezetekben pedig néhány megfontolásra szánt történeti utalással találkozhat az olvasó. Bár a tanulmányokban említett jelenségek inkább nyugat-európai, észak-amerikai kutatási tapasztalatokhoz köthetők, a kiadvány a vizualitás elmé-

<sup>14</sup> McLuhan 1964.

<sup>15</sup> Ismertté vált mondata: „Media is the message”, „a média maga az üzenet”. (További utalások erre az itt közölt tanulmányokban Prieto-Blanco, 124, 135).

leti kérdései és a gyakorlati módszertani szempontok iránt érdeklődők számára is informatív lehet, és bővítheti látókörüket.

*Tasnádi Róbert*

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Barthes, Roland [1977] 1991: *Image, Music, Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. Noonday Press, New York.
- Bourdieu, Pierre 1991: Towards Sociology of Photography. *Visual Anthropology Review* (7.), 1. 129–133.
- Bredekamp, Horst 2003: A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft. *Critical Inquiry*, Vol. (29.), no. 3. 418–428. [Magyarul: Mellőzött hagyomány? Művészettörténet mint képtudomány. Ford. Wessely Anna. *BUKSZ* (15.) 3. 253–258.
- Chalfen, Richard 1987: *Snapshot Versions of Life*. Popular Press, Bowling Green, OH.
- Chalfen, Richard 1998: Interpreting Family Photography as Pictorial Communication. In: Prosser, Jon (ed.) *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Routledge, London. 190–208.
- McLuhan, Marshall 1964: *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill, New York.
- Syi 2018: Az adatkor hajnalán. *Jel-Kép*, 1. 20–33.
- Sztompka, Piotr 2009 [2006]: *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. Gondolat Kiadó–Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs.