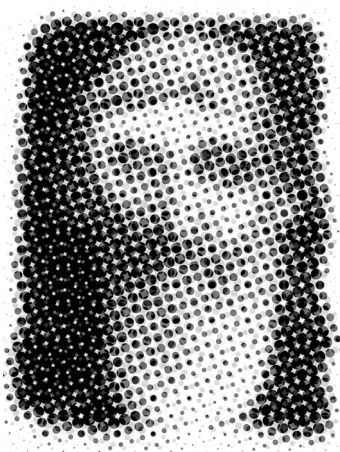


ZUH DEODÁTH

A VIZUÁLIS KULTÚRA KEZDETEI

Egy definíció és egy definíció története



Egy adott időszak emberei számára egészen másfajta absztrakciók válnak meghatározóvá, és azokat mindig az a társadalmi-közösségi vagy egyszerűen társas univerzum jelöli ki, amelyben az egyes szereplők élnek. A filmfelvétel technikájával pedig olyan lehetőségek merültek fel, amelyekkel eddig nem rendelkezett az említett közösség.

■ Az alábbiakban két dologról fogok beszélni. A vizuális kultúra fogalmának egy definíciójáról, illetve ennek a definíciónak a történetéről. Úgy gondolom, hogy az, ahogyan az illető definíció történetét elhanyagolták, döntő hatással volt magára a definícióra, amely ebben a formában homályban maradt. Így pedig a történeti probléma pontos megfogalmazása természetesen hathat az illető meghatározás megalkotására.

Definíció

■ Bár a vizuális kultúra fogalma jórészt szűkebb szakmai diskurzus tárgyát képezi, magát a terminust gyakran használjuk, mindennapi szóhasználatunkba is leszivárgott. Ennek egyik oka, hogy objektív körülményeknek köszönhetően a közoktatáshoz is szervesen hozzátartozik.¹ A terminus definíciója azonban legalább annyira nehézkes, mint ahogy az ezáltal jelölt kutatási terület határai tekintetében sincs teljes, de sokszor még részleges egyetértés sem. Tegyük félre most azt a kérdést, hogy pontosan mi is tartozik a vizuális kultúra területéhez (a képzőművészet és az építészet, vagy ide sorolható-e a televízió, a divat, a lakberendezés, de akár a természettudományos tudásanyag egy jelentős része is). Ez bőven meghaladná a jelen vizsgálat kereteit. Itt megelégszem azzal a kiegészítő

Köszönetemet fejezem ki a MTA BTK Lendület Morál és Tudomány Kutatócsoportjának, amelynek tagjai változatos módon járultak hozzá a szövegben foglalt gondolatok finomításához.

megjegyzéssel, hogy bármennyire is tágítjuk a terület határait, a környező világról szerzett információink releváns hányada még mindig nem vizuális. A hallás, a szaglás és a tapintás olyan információkat közvetít, amelyeket látásasszociációk nem tudnak töretlenül kiváltani.

Sokkal fontosabb kérdés lehet az, hogy a szóösszetételt pontosabban értsük. Mit jelent a vizualitás, a vizuális, és mit a kultúra? Az utóbbira első látásra könnyebb válaszolnunk. A kultúra ember alkotta, de legalábbis a természeti környezet felhasználásával kialakított világot jelent: a kultivált természetet, a nekünk adottak megművelését és fejlesztését. A vizualitás triviális módon nem más, mint a látható világ megismerése, használata és alakítása. A vizualitás viszont – sajátos módon – nem csak a látás érzéke révén felfogható valóságot, az ez által közvetített információkat, illetve ezekkel és ezek felhasználása révén folytatott tevékenységet jelenti. A művelés és az alakítás szándéka mellett mindig ott van a jelentések és gondolatok kifejezésének szándéka is.

Ennek szellemében a vizuális kultúra vizualitáskonceptusát főleg az határozza meg, amit a szakirodalom *vizualizációként* (*visualizing*) jellemzett. Vagyis egy olyan folyamatként, amely hagyományosan vagy alapvető adottságaik (sajátos tartalmak) tekintetében a nem a látás érzéke által közvetített információkra is kiterjeszti a látás általi felfoghatóság igényét. Ebben az értelemben a vizuális kultúra „nem maguktól a képektől függ, hanem azoktól az elsősorban modern törekvésektől, hogy az egzisztenciát vizualizálják”.² A nem vizuális információszerzésnek több oka van: (a) egyrészt függ a látóérzék képességeinek korlátozottságától; másrészt pedig függ (b) attól a felismeréstől, hogy a képeken keresztül történő megismerés, ha nem is a legközvetlenebb, de a szavak által hordozottnál jóval közvetlenebb információszerzést biztosít. Ez a pontosítás nagyon sok tekintetben egyezik a 20. század során gyűjtött történeti tapasztalatainkkal, illetve azzal, ahogyan mindezt az előző évszázadokban regisztrált tapasztalatainkkal összevethetjük. De lássuk ezt egy fokkal részletesebben.

(a) Az emberi látóérzék nem képes bizonyos információk megszerzésére. Szabad szemmel nem vagyunk képesek arra, hogy atomi részecskéket lássunk, illetve arra sem, hogy nagyon távoli vagy közép méretűnél nagyobb fizikai tárgyakat észleljünk. Ezért van szükségünk eszközökre, amelyek látóérzékünk metaforikus értelemben vett kiterjesztése révén ezeket a tárgyakat megjeleníthetővé teszik számunkra. Mikroszkópok és távcsövek készülnek azért, hogy sejteket és távoli naprendszereket tanulmányozzunk; magas fényérzékenységű objektíveket konstruálunk, hogy éjjeli sötétben vegyük fel a vadállatok mozgását; X-sugarakat vetítő gépeket alkotunk azért, hogy egy élő szervezetben tudjuk regisztrálni a csontvelő vagy az agykéreg állapotát. Majd hogy a kortárs művészetekkel érintkező példával is éljünk: a filmfelvételek abban segítenek, hogy emberek mozgását, testi reakcióit tanulmányozzunk, és ezáltal viselkedésükről pontosabb képet alkothassunk.

(b) A szavaknál, propozicionális összefüggéseknél könnyebben bevésődő képek hatása szintén viszonylag jól ismert. A képi reprezentáció különböző formái évezredek óta velünk vannak, és segítenek abban, hogy bizonyos összefüggéseket úgy mond „egy csapásra”, tehát ne hosszadalmas gondolatfűzések nyomán értsünk meg. Egy komplex tevékenység (pl. a lakott területen való gyorshajítás) tilalmát gyakran jelzik egyszerű vagy egyszerűsítő piktogramokkal. Bizonyos festmények motívumkincse az azt dekódolni tudók számára egyértelmű utalásként jelzi, hogy nem az almával szemező, sejtelmes arcú, hiányos öltözékű alakokat, hanem az oktan kíváncsiságra és a nekünk adott törvény megszegésére vonatkozó tiltást lá-

tunk. Egy eladásra kínált árucikkre vagy szolgáltatásra már régebben is cégekre költöztetett rajzokkal és piktogramokkal utaltak. De a könnyen felismerhető, a végletekig letisztult jelek egyre komolyabb versenyben vannak azért, hogy az általunk hozzáférhető információk között egyértelmű jelzéssel szolgáljanak arra, hogy mihez és hogyan jutunk hozzá akkor, ha ezt a jelzést követjük.

Ezért lehet azt mondani, hogy amíg a nem vizuális jellegű információk vizualizációja sokáig lehetőségként és bizonyos helyzetekben a tudósok, kutatók, politikusok és közemberek számára is a törekvés tárgyaként adódott, addig az elmúlt száz évben ez megkerülhetetlenné vagy éppen kötelezővé vált.³ Aki információt akar rögzíteni valakinek az elméjében, az illusztrációkon, képeken, plakátokon, tévéreklámokon és online felületeken keresztül jeleníti meg azokat. Ellenkező esetben jó eséllyel nézik dilettánsnak, vagy egyszerűen nem értik közlendőjét. Az információ adekvát recepciója érdekében tehát ajánlatos vizuális közvetítőkhöz folyamodni. A vizuális kultúra egy olyan *ember alkotta világot* jelöl, amely *elsősorban a nem vizuális információk vizuálissá tételével* igyekszik a tárgyak és összefüggések felfogását elősegíteni.

A problémák itt kezdődnek. A nem vizuális információk vizualizációja könnyen vezethet a folyamat abúzusához. Aki a vizuális kultúra fenti értelemben vett térnyeréséről írt, az gyakran beszélt arról is, hogy ezt a folyamatot legalább annyira jellemzik a visszaélések, mint az operatív vagy éppen a megértést előirányzó tevékenységformák. Kritikai perspektívát nyitó, jórészt marxista elméletírók igen komoly részt vállaltak a vizuális kultúra elméletének létrehozásában: Walter Benjamin, Louis Althusser, Guy Debord igen pontos rekonstrukciót nyújtottak arról, hogy a képek hogyan vették át a szöveg alapú/konceptuális megértés szerepét, és tettek ezáltal jelentős rosszat többek között a képek hagyományos használatának. A gondolatok képi kifejezése, ennek sokasodó válfajai, illetve a vizuális reprezentáció recepciós mechanizmusai számtalan problémát idéztek elő, amelyek megnevezései a vizuális kultúra terminusához hasonlóan széles körben használatosak. Csak néhányat említve: a művészeti kifejezés deszakralizációja, a műalkotás „aurájának” elvesztése, az ideológiák képek általi terjesztése, a propaganda működésének megerősödése, a képek áruvá válása, majd fetiszizációja – természetek példája ez az abuzív módon használt, túlzásba vitt vizualizációnak.

Ezzel szemben itt a vizuális kultúra egy alternatív meghatározására teszünk kísérletet. A vizuális kultúra eszerint nem elsősorban kritikai diskurzus. Nem az a célja, hogy az ember számára adott világ eddigi és további művelésének különböző (döntően vizuális, illetve döntően nem vizuális) elemeit pontosan el tudjuk választani egymástól, és így fel tudjuk tárni azokat az eseteket, ahol a vizuális tudásszerzés túlterjeszkedik hatókörén. Ha nem a vizualizáció folyamatának eredményeire és az eredmények recepciójára összpontosítunk, legalább olyan sokat, ha nem többet nyerhetünk. Márpedig a kritikai elemzés főleg a reprezentáció folyamatának eredményeit, azon belül pedig a vizuálissá tett nem vizuális információk sajátosságait és ezek recepcióját vette górcső alá. A fétis funkciójában kereskedelmi jelentőségén jócskán túlmutató reklámplakátok, tekerőző ciklámen neonok és a drive-in bejáratát hirdető ívelt sárga M-betűk pedig ilyen recepciós kérdéseket vetnek fel. De hasonló módon tekintünk a megfajthatatlan mosolyú hölgyeket ábrázoló festményekre is, amelyek 70 × 50 centiméteres méretükkel semmilyen releváns esztétikai élményt nem nyújtanak az előtte kétméteres távolságban felsorakozó, azonosíthatóan morajlító tömeget alkotó, sematikus cselekvő és jelentősen frusztrált egyéneknek.

A definíciónak van egy másik útja is. Az eddigiek ugyanis nem kevés figyelmet fordítottak arra a kérdésre, hogy a vizuális megjelenítést előírányzó kifejezőeszközök milyen nem vizuális tartalmakat fejeznek ki. Arra viszont igen keveset, hogy bizonyos tartalmaknak van-e alkalmasabb kifejezőmódja annál, mint hogy nem vizuális, hanem auditív, olfaktív, haptikus eszközökhöz nyúljanak. Lehetőség szerint nagyon sokszor a vizuális eszközök azok, amelyek egy tartalom adekvát kifejezését szolgálják. A hangsúly itt a kifejezési lehetőségeken van. Ugyanis egyáltalán nem bizonyos, hogy jól el lehet különíteni az egyes tartalmakat aszerint, hogy milyen érzéki reakciót kiváltó eszközökkel *kell* azokat kifejezni. Megeshet, hogy a vizuális eszközhasználat éppen előnyére válik egy tartalom közölhetőségének. Sőt nagyon nehéz azt mondani, hogy az érzékek együttműködésével vagy érzékösszeolvadással nyert információ kevésbé lenne értékes, mint a csak egy bizonyos érzék által közvetített. Másrészt érdemes kerülni a vizualitás definíciójában a látás érzékéről szóló beszédet is. Viták tárgya, hogy a látóérzék a történeti változások által megkímélt, zárt rendszer lenne, amelynek hosszú távú evolúciós változásai is elenyészőek. A vizuális inkább valami olyasmit jelöl, amely a látás érzékére alapozott figyelemmel kapcsolatos.⁴

A vizuális kultúra *az ember alkotta és ember alakította világ olyan deskripcióját nyújtja, amelyben nagy hangsúlyt fektetnek azon információk átadására, amelyek az emberi interakciók során szavak, fogalmak és írott szövegek révén nem vagy csak körülményesen ragadhatók meg.* Itt elsősorban egy új kifejezési lehetőség kialakítására kell gondolni. Ez alapvetően arra irányul, hogy a kifejezett tartalmak a későbbi recepció során valamilyen aktivitásra bírják annak befogadóját. A vizuális kultúrában részt vevő (elsősorban a vizuális figyelemre alapuló vagy ezzel összekapcsolt) kifejezőeszközöknek ennek érdekében tömör és koherens módon kell működniük. Ellenkező esetben a képek elősegítette megértés akkor is automatikussá válik, amikor ezt nem várjuk tőle. *A vizuális kultúra tehát tömör, koherens, de ugyanakkor a néző aktivitását eredményező formája annak, hogy a vizualitás segítségével információkat közöljünk.* Ebben benne foglaltatik annak lehetősége is, hogy olyan tartalmakat fejezzünk ki, amelyek alapvetően nem képeket keltenek bennünk, és nem feltétlenül összekapcsolhatók látásélményekkel. A befogadó hozzájárulása azonban mindenkor döntő: ha a vizualitás nyújtotta eszközökkel megragadott tartalmak, információk aktív hozzájárulásra bírják azt, aki az információt receptálja, nos csak ekkor beszélhetünk egy olyan ember alkotta világról, amelyet a vizuális közvetítés és vizuális befogadás összefüggése tesz érthetővé. Ezért mondhatjuk azt, hogy így a vizuális kultúra fogalmában a definíció szintjén mérsékelnünk kell annak erős kritikai szerepét.

A vizuális kultúra ugyanakkor nem a „populáris” kultúrába és a tömegek szórakoztatásába való belépés kezdetét jelenti. Csak akkor beszélhetünk a vizuális kultúráról mint tömegkultúráról, ha abban a vizuális a világ túlterjesztett vizuálissá tételét (vizualizációját) jelenti. A vizuális kultúra pedig főleg akkor méltó erre a névre, ha az információk és ismeretek átadásának egy olyan egyetemesen átgondolt formáját írja le, amely hozzájárul ahhoz, hogy a tömörség és a koherencia révén egy nagyobb közösséget bírjon tömörebb és koherens gondolkodásra. Ez pedig – talán nem meglepő módon – integrálni tudja a vizualitás eddig kifogásolt kritikai funkcióit. Legalábbis alapot nyújt ahhoz, hogy a kompakt és koherens tudásátadást az ezen tulajdonságokkal nem bíró tudásátadástól elválasszuk. A vizuális kultúra kritikai elmélete tehát a vizuális kultúra lehetőségfeltételeiről szóló elméletet követheti ugyan, de nem előzheti meg azt.

A definíció története

■ A definíció történetével, mint minden történettel való foglalkozást a kortárs felfogásban érvényre jutó fogalmak tisztázatlansága motiválja. A *vizualizáció* problémás fogalom. A művészettörténeti leírás és ehhez kapcsolódva a művészettörténet mint diszciplína története óvatosságra int. Ezen a történeten még ha felületesen tekintünk is végig, korántsem azt látjuk, hogy abban a *nem vizuális információk vizuálissá tételének* egyre növekvő tendenciája uralkodott volna. A festészetről szóló másodlagos diskurzus tekintetében például inkább ennek a fordítottjáról beszélhetünk: egy vizuális területről beszéltek elsősorban szavakkal. Giorgio Vasari a neves festők életéről szóló munkájában még kizárólag szöveges referenciákra alapozott, és illusztrációk nélkül szerkesztette meg könyvét. Nagyon hosszú utat tett meg a festészeti alkotásokról és az általuk kiváltott reakciók leírásáról szóló beszédmód addig, amíg abban teret nyertek, majd az érvelés szempontjából is elengedhetlenné váltak a képek a 20. század elején.⁵ Holott az elsődleges diskurzusban (maguknak a festményeknek a létrehozásában) csak áttételesen lehet textuális összefüggéseket felmutatni – még ha ez nem is esik nehezünkre, amikor bibliai helyek leírása elevenedik meg egy-egy festményen. A műkritika klasszikusai sokszor még öven évvel ezelőtt sem használtak képeket mondandójuk előadására.⁶

Más a helyzet a gyakorlati esztétika területén. Az építészeti értekezések már a 16. században intenzív képi alátámasztást kaptak. Palladio klasszikus traktátusának⁷ jelentős része képanyag. De Gottfried Semper három évszázaddal idősebb *Stilustana* is hasonló arányban szól az illusztrációkról, mint egy közel kortárs, erős fogalmiságát képek által közvetítő építészeti esszé. Ezekben a klasszikus gyakorlati esztétikai értekezésekben igen feltűnő, hogy vizualizálnak ugyan, de ezt *nem* azért teszik, hogy valamit, ami hagyományosan vizuális eszközök nélkül is kifejezhető, most a vizualitás eszközeivel tegyenek közölhetővé. Az alaprajz például semmilyen ésszerű belátás alapján nem tekinthető az épület látható elemének. Sőt legtöbb mozzanata erősen konceptuális: arra támaszkodik, hogy az építész milyen elképzelések szerint fog egy épület tervezéséhez. Az alaprajzot azért kell vizualizálni, hogy érthető legyen. Az alaprajz teljes összefüggésrendszerének felvázolására a szavak nem teljesen alkalmasak, ezért „rajz”, vagyis képek nélkül a ház térbeosztása adekvát módon nem kifejezhető. Tehát vannak olyan típusú információk, amelyeknek szükségük van valamilyen más, jelen esetben vizuális segédletekre ahhoz, hogy *egyáltalán* átadhatók legyenek. Ez is azt jelzi, hogy a vizuális kultúra alapjául szolgáló jelenség nem biztos, hogy a vizualizáció. Sokkal többet nyerhetünk az információátadás hatékonyságához mért eszközök vizsgálatával. De még ez sem elegendő. Szükségünk van arra, hogy a hatékony kifejezőeszközöket a tartalmak kifejezéséhez igazítsuk.

A definíció történetével való foglalkozást annak egy eddig szinte teljesen feltáratlan aspektusa is motiválta. A vizuális kultúra szöösszetétel első dokumentálható előfordulása Balázs Béla korai filmelméleti munkájához köthető, de a specifikusan Balázsról szóló szakirodalom kivételével nagyrészt senki nem emlékezik meg erről, különös tekintettel pedig arról nem, hogy a kifejezést Balázs milyen érvelés keretében vezeti be.⁸ A „vizuális kultúra” (*visuelle Kultur*)⁹ az, ami a film térnyerésével látszik megvalósulni, mondja szerzőnk: ez helyezheti vissza jogaiba a vizuális megértés több mint méltányolható formáit, amelyek a könyvnyomtatás feltalálása óta szorultak háttérbe. A kulcsfontosságú rész, va-

gyis az úgynevezett katedrális-allegóriát tartalmazó passzus fordítása nem egészen pontos. Az eredeti szerint valahogy így kellene hangoznia: „Victor Hugo írja valahol, hogy a nyomtatott könyv átvette a középkori katedrális szerepét, és a népszellem hordozójává vált. Csakhogy az ezernyi könyv a katedrális egyetlen [egységes] szellemét ezernyi véleményre törte szét. A szó szétzúzta a követ (vagyis az egyetlen Egyházat ezernyi könyvre bontotta).”¹⁰

Balázs józan számítás szerint nem nagyon gondolhat másra, mint a katedrálisépítészet által képviselt sajátos ösztönművészeti jellegre. Nem csak arról van szó, hogy emberek ugyanazon komplex mű létrehozásán ügyködtek, és ezért a szobrászati és festészeti munkákat össze kellett hangolni egyéb kőműves és ácsmunkákkal, valamint az alapvető építészeti koncepcióval és persze a teológiai építmény szellemével. Az ösztönművészet itt egy sajátos kognitív-kommunikatív aspektust is kap: az emberek egy olyan korban, időszakban éltek, amelyben a mindennapi élet egyik elsődleges tulajdonsága volt, hogy vizuális jelek, jelzések révén értettek meg dolgokat, és nem elsősorban szavak és mondatok segítették őket az egymással való gondolatcserében.

Balázs éppen abból indul ki, hogy a 20. század eleji társadalom néhány meghatározó jelensége nem azért érthetetlen, mert elvont. Elvont fogalmak ugyanis mindig is voltak. Hanem azért, mert nem rendelkezünk olyan közvetlen és sokak által hozzáférhető eszközökkel, amelyek ezeknek az elvont fogalmaknak formát adnak, és ezáltal kommunikálhatóvá és érthetővé teszik azokat. Nemcsak az eszközök, hanem a fogalmak is változnak persze. Egy adott időszak emberei számára egészen másfajta absztrakciók válnak meghatározóvá, és azokat mindig az a társadalmi-közösségi vagy egyszerűen társas univerzum jelöli ki, amelyben az egyes szereplők élnek. A filmfelvétel technikájával pedig olyan lehetőségek merültek fel, amelyekkel eddig nem rendelkezett az említett közösség.

Térjünk azonban vissza röviden az egységesebb közösség (társadalom) építésének vágyához. Ez a normatív aspektus csak akkor kiaknázható, ha nemcsak a technikai feltételek újszerűek és megfelelőbbek mint az eddigiéik. Az átadásra váró információk szempontjából is jobb, ha alapvetően vizuálisan hangolják azok közlését. Az emberi hangulatváltozások megmutatására, ezek hirtelenségének szemléltetésére talán van más mód is annál, mint hogy szuperközeliemen mutatják be a célszemély arckifejezésének váltakozását. De nem valószínű, hogy van kompaktabb és koherensebb formája az erre irányuló információközlésnek a mozgóképes felvételek sorozatánál.¹¹

A vizuális jelentésközlés céljai ennél persze jóval messzebb terjednek. Ernst Gombrich egy ritkán hivatkozott írásában mondja, hogy „nyelv és költészet megkülönböztetését mindig is természetesként kezelték, de a képhasználat és a művészet közötti különbségtevést csak lépésről lépésre fogadják el”.¹² Hogy a képekkel való információátadás abban hasonlít a szavakkal való kommunikációhoz, hogy van egy elemtani része (szókincse és szintaxisa), és van egy jelentéstani része, nem új gondolat. A képhasználat egyetemessé tétele valamikor az egyetemes nyelv megalkotásának évszázados igényére is választ kívánt adni. Azonban az, aki ezt a különbséget megtette, az azt is kiemelte, hogy a képhasználatnak vannak olyan sajátosságai, amelyek az információátadás minőségét is befolyásolják.¹³ A képekkel való információközlés sokkal kompaktabb és koherensebb, mint a szövegszerű megértésre alapuló, éppen ezért alkalmas lehet bonyolult tényállások kifejezésére, bonyolult megfigyelések eredményeinek adekvát közlésére. Minden azon múlik, hogy a jelhasználat praxisa mennyire tudja

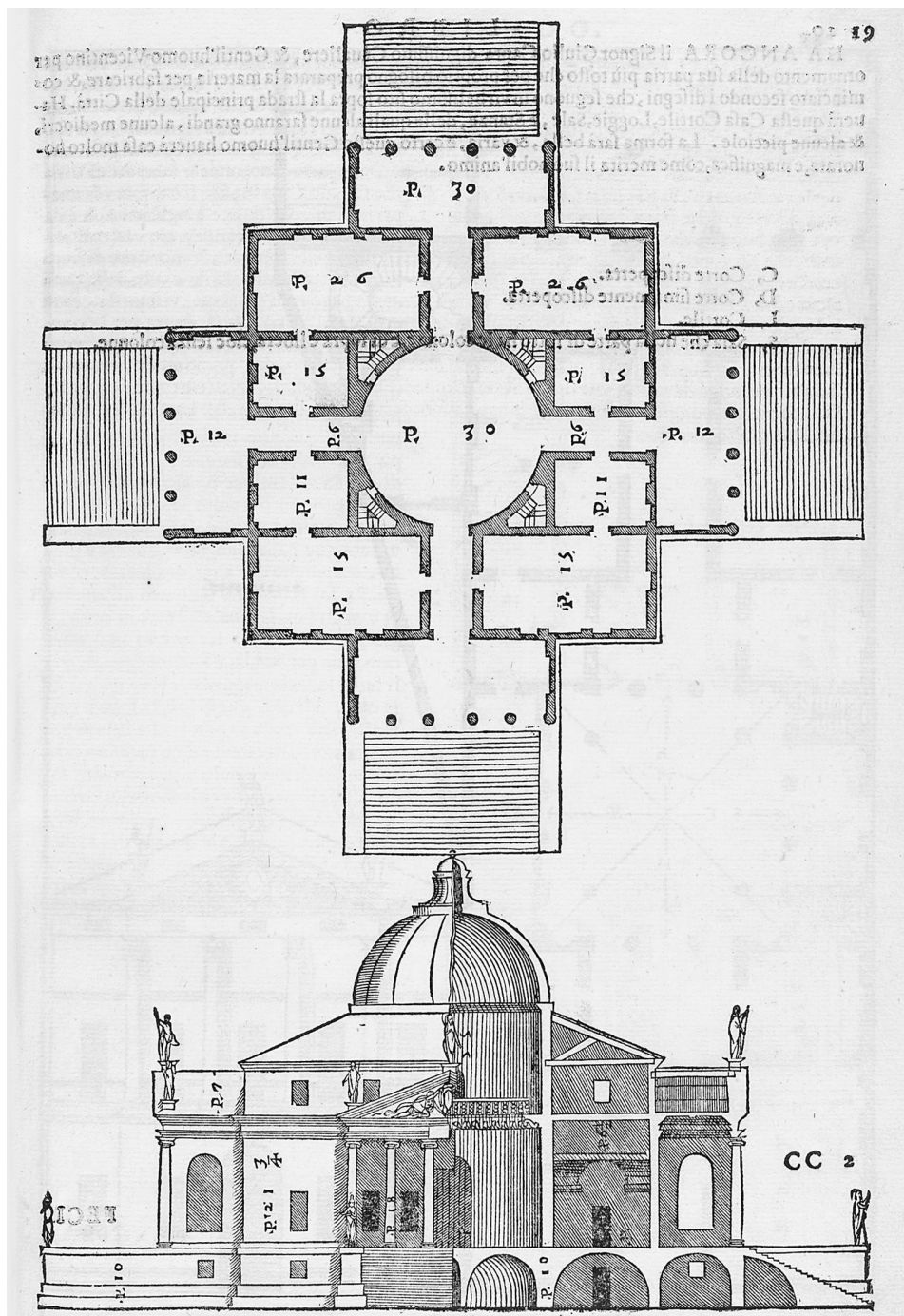
kiaknázni a képek általi közlés koherenciáját. Ha ez sikerül, akkor viszont a képek általi megértetésnek társadalomjavító funkciói lehetnek, hiszen több, addig nehézkesen kifejezhető tartalom kerül diszkutálható helyzetbe.

A tömör és koherens jelentésközlés avatott használata azért is fontos lehet, mert sokszor nem biztos, hogy egyetlen kép vagy képek szűkebb összefüggő csoportja képes lehet a megfelelő jelentéstovábbításra. Az viszont biztos, hogy magukon a képeken túlmutatva, bizonyos látható forma- vagy motívumkincs összefüggő és repetitív térbeli használat képes lehet jól meghatározott jelentések rögzítésére. Tömörségnek és koherenciának ilyenkor a motívumhasználatot és annak következetességét kell jellemeznie. A tágabb értelemben vett „stílus” kimunkálása ilyen koherens és következetes anyag- és motívumhasználaton múlik. Az építészeti, iparművészeti és képzőművészeti formavilág összehangolása a kifejezett tartalmak érdekében is ilyen vizuális következetességet mutat. Bizonyos formatervezői mozgalmak éppen ezzel a céllal jöttek létre. A Bauhaus-mozgalom megértéséhez sem keveset ad hozzá az, hogy annak tagjai vagy bár azok, akik érintőlegesen vettek részt az iskola munkájában, hogyan viszonyultak az összművészeti törekvésekhez, művészek és nem művészek közös cél érdekében való együttműködéséhez, és mennyire tulajdonítottak annak fontos szerepet. Társadalmi változások csak úgy érhetők el, ha az adott társadalom tagjai minél szélesebb együttműködésben tudnak részt venni annak előidézésében. Egy ilyen együttműködésben pedig nagyon fontos szerepe lehet egy a vizualitás köré épített nevelésnek, amely éppen a konkrét, az emberhez méltó életkörülmények megteremtésére irányul: az ésszerű, egészséges és nem hivalkodó, de szemet gyönyörködtető lakóhelyen folytatott élet megteremtéséhez.¹⁴

Ha sikerül egy ilyen kompakt és koherens vizuális nyelv szerint alkotnunk és ezáltal jelentéseket következetesen átadnunk, akkor sokkal könnyebb felismerünk az olyan helyzeteket, amelyekben ezeknek a jelentéseknek az átadása a jelentéstartalmak rovására megy. Ilyenkor a (sokszor csak) vizuális eszközökkel adekvát módon kifejezett tartalmak elvesztik kontextusukat és így a koherenciájukból származó erejüket. Itt nem azokról az esetekről van szó, amikor az eszközök elavulnak vagy elhasználnódnak. Hanem azokról, amelyekben visszaélnék a vizualitás adta releváns lehetőségekkel: amikor a tudományos megfigyelés érdekében a mimika változásait rögzítő felvételek reklámcélokra kerülnek felhasználásra; amikor a tömeg mozgásáról készült felvételeket manipulatív célokkal vágják össze; amikor a nem nyilvánvaló statisztikai összefüggésekre rávilágító képnyelvi megformálás egy kipreparált eredmény alátámasztását szolgálja; vagy amikor egy összművészeti koncepciót bontanak meg azért, hogy egyes elemeit a teljes koncepcióra vagy annak egy elemére tett utalásként használják. Ez utóbbinak a párizsi Concorde tér egyiptomi obeliszkjétől különböző lebontott épületek homlokzatainak konszolidálásáig és esztétikai utalásként való megtartásáig számtalan formája lehetséges – vagy a műtárgy helyét változtatják meg, vagy kontextusát szabják át teljesen. Természetesen ehhez mindig tudni kell, hogy az eredeti közlés valami olyasmit mondott el adekvát módon, amely az azt receptálókból nem triviális reakciót váltott ki, és ezáltal hozzáadott valamit az összefüggés megértéséhez. Ezekből is látható, hogy a vizualitás abúzusának ténye csak azután regisztrálható teljes súlyában, miután a visszaélés tárgyát és az ezt rejtő kifejezőeszközöket pontosan leírtuk.

A történeti epizódok sora ezen túl jócskán bővíthető. A céloom csupán az volt, hogy felhívjam a figyelmet: a történet bizonyos mozzanatainak kiemelésével egy

olyan definíció felé mozdulhatunk el, amely a vizuális kultúra fogalmának deskriptív és kritikai elemeit egyesítheti. Pontosabban: amely a kritikai célokat a deskriptív célok folyományaként határozza meg.



A Villa Almerico (Villa Rotonda) alaprajza Andrea Palladio *Négy könyv az építészetről* című művének első kiadásában (II. 19. – Velence, 1570)

■ JEGYZETEK

1. Vö. Vizuális kultúra (A Nemzeti alaptanterv kiadásáról, bevezetéséről és alkalmazásáról). In: Magyar Közöny 66 (2012. június 4.), 10798–1807.
2. Lásd Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, London, 1999. 4. Vö. még 5–8. A vizuális kultúra fogalmának szakirodalmáról nem kívánok részletes áttekintést nyújtani. Annak csak néhány fontos mozzanatára szeretném felhívni a figyelmet. A művészettörténet oldaláról lásd Norman Bryson – Michael Ann Holly – Keith Moxey (eds.): *Visual Culture. Images and Interpretation*. Wesleyan University Press, Hanover and London, 1994. A művészettörténet vizuális-kultúra-fogalma főleg Svetlana Alpers németalföldi festészetről szóló monográfiája révén ismert (*The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. University of Chicago Press, Chicago, 1983. – Magyarul: *Hű képet alkotni*. Corvina, Bp., 2000). A terminust Michael Baxandalltól veszi át. A kortárs kritikai megközelítésekről és perspektívákról az egyik legjobb áttekintést adja Matthew Rampley (ed.): *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005. A „vizuális fordulat” és a képek használatának filozófiai szerepe az utóbi idők közép-európai gyökerű tudományosságában igen szolcítált helyet foglalt el. Lásd ehhez András Benedek – Kristóf Nyíri: *Vision Fulfilled. The Victory of the Pictorial Turn. Perspectives on Visual Learning*. I. MTA-BME, Bp., 2019.
3. Nicholas Mirzoeff: i. m. 5.
4. Ebben az értelemben a látásnak mint látásérzéknek lehet, hogy van, de az is lehet, hogy nincs története. A látásra alapozott figyelemnek vagy általában a látóképesség használatának azonban egészen biztosan van története. Lásd ehhez a megközelítéshez Nánay Bence: *The History of Vision*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2015. 3. 259–271.
5. Egy szórakoztató anekdota szerint Erwin Panofsky egy előadásában azzal invitálta a hallgatóságot hipotézisek megfogalmazására, hogy két képet vetített egymás mellé: egy görögus, illetve egy reneszánsz katedrálisét, majd azt fűzte hozzá, hogy a két építmény megszületése között eltelt időben „valaminek történnie kellett”.
6. Herbert Read: *The Tenth Muse. Essays in Criticism*. Routledge, London, 1957.
7. Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*. Dominico de Franceschi, Venezia, 1570. Magyarul: *Négy könyv az építészetről*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp., 1982. (lásd az illusztrációt)
8. Elgondolkodtató az a tény, hogy a vizuális kultúra elméletének értelmező marxista klasszikusai (Benjaminától Debordig) megkerülik Balázs említését. Balázs nevével nagyobb eséllyel találkozni a természet-tudományok vizualitáshoz fűződő viszonyáról szóló könyvekben: Lásd ehhez Klaus Hentschel: *Visual Cultures in Science and Technology. A Comparative History*. Oxford University Press, Oxford, 2014. 61–62.
9. Balázs Béla: *A látható ember, avagy a filmkultúra*. In: *Uó: A látható ember/A film szelleme*. Gondolat, Bp., 1984. 17. A német hivatkozásokhoz lásd Béla Balázs: *Schriften zum Film*. Hrsg. Helmut Diederichs – Wolfgang Gersch – Magda Nagy. Carl Hansen, München, 1982. A továbbiakban: SF. A könyv eredetileg 1924-ben jelent meg, a kérdéses fejezet alapja egy bécsi napilapban (*Der Tag*) 1922. december 1-jén közölt cikk.
10. SF 51. „Das Wort hat den Stein (die eine Kirche zu tausend Büchern) zerbrochen.”
11. A mozgóképek szerepét méltatja az emberi érzelmek tudományos vizsgálatában Karl Bühler könyve: *Ausdruckstheorie*. Fischer, Jena, 1933. Lásd itt különösképpen 1–5.
12. Ernst H. Gombrich: *Signs, Language and Behaviour*. In: *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*. Ed. Richard Woodfield. Oxford, 1987. (eredetileg 1949.) 246.
13. Lásd például Otto Neurath megfogalmazását az 1920-as években, Bécsben kidolgozott Isotype-képnyelv angol népszerűsítő leírásához: „A szavak elválasztanak, a képek összekötnek.” Bár a működőképes képnyelvet le lehet írni szavak segítségével, de elősorbán ezektől független információátadás céljával szerkesztették. Vö. Otto Neurath: *International Picture Language. The First Rules of ISOTYPE*. Kegan Paul, Trench, Teubner & Co, London, 1936. 17–20.
14. Balázs Béla nem volt egyedül a katedrális-allegória használatával. Mások, különösen pedig a Bauhaus alapító igazgatója, Walter Gropius a középkori összművészeti alkotások mintájára felfogott vizuális kultúrából nem annak koherens értelemátadó szerepét, hanem szociológiai aspektusait emelték ki. Lásd ehhez: Walter Gropius: *Das Ziel der Bauloge*. In: Houghton Library, Harvard University, Walter Gropius Additional Papers, Ms. Ger 208.3/9. – idézi Konrad Wünsche: *Bauhaus. Versuche das Leben zu ordnen*. Berlin, 1989. 13. Egy a harmincas évekből származó szövegre támaszkodva Hauser Arnold Gropius-hoz hasonlóan írja le, immár Balázs-hoz közelítve, a filmes közösség működését. Vö. Hauser Arnold: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Harmadik kiadás. Arktisz-Artmagazin, Bp., 2012. (eredetileg 1951.) 428–429.