

**MOHOLY - NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM,
DOKTORI ISKOLA**

A KÉP HÁTOLDALA

című Doktori értekezés

Somlói Kolos

Témavezető: Prof. Dr. Habil. Kopek Gábor DLA

Budapest, 2016

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETŐ GONDOLATOK	5
1. MINDENKI TUD FOTÓZNI	8
2. KÉP – ÍRÁS – MUMIFIKÁCIÓ	10
3. A FÉNYKÉP OBJEKTIVITÁSA/ LÉTRANGJA.....	14
4. PARADIGMAVÁLTÁS	20
5. TECHNIKA, ARCHIVÁLÁS-ÁTALAKULÓ MINŐSÉGI, ESZTÉTIKAI SZEMPONTOK.....	27
6. A VIRTUÁLIS TÉR.....	32
7. A FOTÓ NYILVÁNOSSÁGA.....	36
8. SELFIE - ÖNREPREZENTÁLÁS, ÖNIGAZOLÁS, ÖNKIFEJEZÉS... ..	39
9. ÍRÁS – KOMMUNIKÁCIÓ.....	51
10. AZ IDŐRŐL	55
11. A HALÁL	66
12. A (EMLÉK)KÉP NÉLKÜLI VILÁG	74
13. ÚJRATERVEZÉS.....	79
TÉZISEK	86
ÖSSZEFOGLALÓ	88

THESES	89
SUMMARY	92
MESTERMŰ LEÍRÁSA	94
FÜGGELÉK.....	128
IRODALOMJEGYZÉK	132
KIÁLLÍTÁSOK / MEGJELENÉSEK	135

Mottó

**„Mikor a szépet megismerik,
felbukkan a rút is,
mikor a jót megismerik,
felbukkan a rossz is.
Lét és nemlét szüli egymást,
nehéz és könnyű megalkotja egymást,
hosszú és rövid alakítja egymást,
magas és mély kulcsolja egymást,
korábbi s későbbi követi egymást.
Ezért a bölcs
sürgés nélkül működik,
szó nélkül tanít,
nézi az áramlást és hagyja, nem erőlködik,
alkot, de nem ragaszkodik,
beteljesült művét nem félti,
s mert magának nem őrzi,
el se veszíti.”**

Lao-Ce: Tao Te King, ford.: Weöres Sándor

BEVEZETŐ GONDOLATOK

A kép, a fénykép, az alkotó, az ábrázolt, és a szemlélő. Fogalmak amik, egy halmazt alkotnak. A kép és a képhez kapcsolódó viszonyunk, és elvárásaink definiálása, és ezen definíció újra alkotása az egyik elengedhetetlen feladat. A kutatás témája a kép ígérete, illúziója, a képhez való viszony, és ezen viszony megváltozása, gyökeres átalakulása. A kép készítés technikájának, lehetőségeinek változása, és ennek ránk gyakorolt hatása van a vizsgálat fókuszpontjában.

A kép, ami megváltozott, mind a készítés, mind a befogadás terén, és ezért új feladatokkal és tartalommal töltődik meg. A hatás egyrészt jelen idejű másrészt a jövőben már múlt idejű. Hatása van jelenünkre és hatása van jövőnkre is. Miszerint a jövőben konstruált múltra. Emlékeinkre és egyéni illetve kollektív emlékezésünkre egyaránt. A képhez és képkészítéshez való viszony átalakulása nem pusztán egy megállíthatatlan technikai fejlődés és elkerülhetetlen változás. Egyrészt ez a technikai fejlődés, mint egy nagy folyam kérlelhetetlenül halad, a maga által teremtett mederben (maradva a hasonlatnál). Amit befolyásolni vagy megállítani, anélkül, hogy saját lényegétől ne fosztanánk meg, nem tudjuk.

Másrészt viszont ez a változás, teljes paradigmaváltásra kényszerít minket a képről alkotott fogalmaink erdejében. Nem a jó és rossz harcáról van szó, nem a régi és új iskola összecsapásáról. Nem szerencsés minősíteni a folyamatot, mert a folyamatos fejlődés és változás, önön lényegéből fakad. Megállításával vagy megzabolázásával saját lényegétől fosztjuk meg. Kiüresedett állóvízzé degradálva a zabolátlan folyamatot.

A képsorozat szervesen kapcsolódik a doktori kutatáshoz, és a dolgozathoz (azaz a szöveghez). Annak nem mint illusztrációja, hanem szerves része kíván lenni. Egyenes következménye a szövegnek. Az állításoknak, és a következtetés látható eredménye.

1., mi is a fotográfia feladata szerepe? Először is próbálni találni valami definíciót arra, amit fotográfiának nevezünk. Legfontosabb, hogy ezt a

fogalmat milyen tartalommal töltjük meg, és aztán ennek megfelelően milyen kontextusokban használjuk. Mumifikáció, objektivitás, eredeti.

2., A digitális szerves része a fotográfiának, ha igen, és miért is ne lenne az, tovább bonyolítva a fotográfiai eredeti kérdését, és egyben kiszélesíti azt. Már nem csak szűk fotográfiai kontextusban, és ezzel nehezebbé téve a feloldását.

3., A képeredeti kérdése. A digitálisban az elektronikus adatok halmazában, már nagyon nehéz meglegelni az eredetit. Amit az is nehezít, hogy bármennyire anakronisztikus mégis több eredetiről kell beszélnünk. Mint egy klón, aminek vagy amiknek egy eredője van.

4., a digitális letagadhatatlan jelenléte és jelene. A jelen folyamatossága. A kép nem a jövőnek, hanem a jelennek készül, egyben meg is tagadva eredetét. Már nem mumifikáció inkább mint tapéta, mint díszlet, illusztráció funkcionál.

5., A felhasználókra gyakorolt hatása úgyis mind készítője, ábrázoltja és mint szemlélője azaz befogadója.

Az ember szerepe (Platón barlang-elméletének újraértelmezése)

Az ember ősi vágya, hogy legyőzze az időt és az annak múlásával számára emelt korlátokat. Különböző korok különböző eszközökkel igyekeztek az emberi lét vagy földi jelenlét az elmúlást követően is megmaradó örökkévalóságát biztosítani. E vágy művészetekben való megnyilvánulása a fotográfiában teljesedik ki, amely a legpontosabb (legobjektívebb), de egyben talán a legmúlándóbb alkotásokat eredményezi.

A fényképezőgép szerepe (a valóság virtualitása, a virtualitás valósága)

A fényképezőgép olyan eszköz, amely segít átlépni más dimenziókba, annak ellenére hoz létre egy akár irreális, virtuális világot, hogy működése reális, egzakt optikai elméletnek köszönhető. A dimenzióváltást lehetővé tevő digitális technikának köszönhetően a fotó nem pusztán a világ rögzítésére való törekvés kifejező eszköze. Szerepe eltolódott a tartalom erőteljesebb közvetítése irányába, amelyhez a digitális technika formai lehetőségekkel járul hozzá.

A fénykép szerepe (keretbe foglalva – a keretek közül kilépve)

A hagyományos képi ikonográfiával és fotografusi látásmóddal, illetve kompozíciós irányelvekkel való szakítás azt is eredményezte, hogy a fotográfia kiléphetett a hagyományos keretei közül. A múlt lenagyított, bekeretezett alkotásai a ma monitoron, telefonkijelzőn, képernyőn is elérhető mindennapi művei.

A fényképész szerepe

A technika lehetővé teszi, hogy bárki készítsen fotót, de képet nem tud bárki készíteni. A technikai tökéletesség nem az egyetlen szempont a képpé válás esetében, de olyan fotó is képpé válhat, ami nem művészi kép készítésének igényével készült.

A kutatási téma alapjául szolgáló kérdések:

- Melyek azok a tényezők (szociológiai, technikai változások), amelyek befolyásolják a fotók percepcióját?
- Miért nem elhanyagolható a fotográfus szerepe?
- Átalakul-e a fotográfus jelentősége?
- Beleléphet-e a fotográfus a képbe, lehet-e tartalmi, vagy kompozíciós elem?
- Változnak-e a fotografiai axiómák?
- A fotózáson túl privilégium-e még a képkészítés?
- Mely attribútumok alapján válik képpé a fotó?
- Változtat e a fotográfia átalakulása demokratizálódása a múlthoz való viszonyunkon, változtat e a multról alkotott képünkön?
- A múltra emlékezünk? A képre emlékezünk? Már képre sem emlékezünk?
- Mestermunka megalkotására vonatkozó elképzelés: A kutatás eredményeinek modellezése valós helyzetben. Mit lehet tenni ebben az új helyzetben. milyen egyéni lehetőség van a klasszikus fotografiai technikák, elemek, és tartalmak megőrzésére? Milyen új kihívásokkal szembesül a képkészítő? Lehet e valamilyen módon megőrizni az emlékképeket?

1. MINDENKI TUD FOTÓZNI

Mindenki tud fotózni. Ez az állításom. Semmi kétség nem férhet ahhoz, hogy az alapállításom egy egyszerű frázis, ami persze nem zárja ki annak a lehetőségét, vagy értelmét, hogy tüzetesebben megvizsgáljam és kielemezzem, mert egy egyszerű frázis néha komoly tanulságokat rejthet, mint reményeim szerint ebben az esetben is. Tisztában vagyok azzal is, hogy ha komolyan vesszük, akkor ez roppant provokatív állítás és egyben bízom abban, hogy ezzel termékeny vitát is szíthatok. (Fényképész kollégák érthető módon ugranak erre az állításra.) Provokatív állítás, mert cáfolja és kérlelhetetlenül eltagadja a fotográfia elitista jellegét, rávilágít arra, hogy gyökeresen átalakult a fotográfia a digitális képrögzítés megjelenésétől kezdve. Az átalakulás nem csak azért következhetett be, mert volt, vagy van egy olyan technikai fejlődés, ami lehetővé tette és teszi a tökéletes technikai képalkotást (Tökéletes technikai képnek azt tekintve, amikor a felvétel a klasszikus fotóikonográfiai szabályoknak megfelelően abban az értelemben, hogy éles, pontosan exponált, és színhelyes. Az apparátus és a programja már önállóan képes erre.), hanem azért is, mert ez a technikai fejlődés gyökeresen, alapjaiban alakította át a társadalomnak, a közösségnek, és az egyénnek a fotográfiához és a képkészítéshez való viszonyát. Máshogy közelítünk a képekhez és a képkészítéshez, mint korábban.

„Az írott beszámolóval szemben....a fénykép egyetlen nyelven, potenciálisan mindenkire szól.”¹

Gyakorló fényképészként a dolgozatban külön fogalmakként használom a fényképész, a fotós, a fotó, és a kép fogalmakat. Véletlenül sem szinonimákként, egyszerű stilisztikai elemekké silányítva a szavakat, hanem azért, mert mindegyik kifejezés egymástól jól elkülöníthető jelentéssel bír - ennek megfelelően van fotókat készítő fotós, és van képeket készítő fényképész.

„A fényképezés kezdeti évtizedeiben a fényképtől elvárták, hogy eszményített képet nyújtson. Az amatőr fotósok legtöbbször ma is ez a célja: szemükben az a szép fotó, amelyik valami szépet ábrázol, például nőt vagy naplementét.”

¹ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 25. oldal

„Az 1920-as évek óta az igényes hivatásos fényképészek, azok, akiknek munkái múzeumokban kerülnek, tudatosan háttal fordítanak a lírai témáknak, s fáradhatatlanul kutatnak a köznapi, az ízléstelen, sőt unalmas fényképezni való után.”

„Fényképezni annyi, mint jelentőséget adni valaminek. Valószínűleg nincs olyan téma, melyet ne lehetne megszépíteni; sőt lehetetlen elnyomni azt a minden fényképben eleve benne rejlő hajlamot, hogy értékkel ruházza fel témáját.”²

Én azt tanultam és tanulom, hogy hogyan készítsék képeket. A képkészítésnek mind a technikai, szakmai, mind a tartalmi, szellemi szükségleteit igyekszem elsajátítani. Mindemellett az életemben fontos volt az a szempont is, hogy amiből megélek, az kötődjön ahhoz, amit tanulok. A megélhetést biztosító munkavégzés közben megfigyelhetek egy a tanultaktól messzemenően eltérő felhasználást, amely során a fotó a piacon, a nyomtatott sajtóban, az online felületeken, a kültéri plakátokon, etc. megjelenik, miközben hat és visszahat a közegére. Mert képeket nem csak és most már egyre inkább nem csak professzionális képkészítők készítenek. A kép és a fotográfia demokratizálódása miatt már nem privilégium többé a képkészítés, hanem elvárás. A jelenség tapasztalójaként, felhasználójaként, és persze néha generálójaként elgondolkodtatott, hogy mindez miért is van, és mit is jelent.

Történt-e valami a fotográfiában, vagy nem, ha történt, akkor mi?

Janus-arcú-e a fotográfia, vagy objektív?

Véletlenül sem szeretném különválasztani a piacként aposztrofált felhasználói oldalt és a művészi igényű képkészítői tevékenységet, mert a rész visszahat az egészre, és az egész hat a részre, így nem lehetséges őket külön vizsgálni egymástól. Többek között azért sem, mert a képekben jelentkező vizuális ingerdömping világában kihagyhatatlan az áthallás, és mert a két dolog valójában egymás testvére, olyannyira, hogy egymásért van. Doktori témám és képkészítési gyakorlatom is ennek a határnak a feszegetésére, feltérképezésére épül.

² Susan Sontag / A Fényképezésről / Budapest / Európa Könyvkiadó / 44-45. oldal

„[...] új korszak küszöbén állunk, melyben az emlékezet kérdésének felértékelődésének felértékelődését három tényező is indokolja. Először is a külső adattárolás – és vele a mesterséges emlékezet – elektronikus médiumainak megjelenésével kulturális forradalmat élünk át, mely jelentőségét tekintve felér a könyvnyomtatás és korábban az írás feltalálásával. Másodszor és ezzel összefüggésben, a saját kulturális tradíció ellenébe hódít a „kultúra utáni kultúra” pozíciója (George Steiner), amelyben valami olyasmi ami letűnt – Niklas Luhmann ezt nevezi „Ó Európának” -, az emlékezés és kommentáló feldolgozás tárgyaként él tovább. Harmadszor, és alighanem ez a döntő motívum, mostanában ér végett valami, ami mindennél személyesebben és egzisztenciálisabban érint bennünket. megkezdődött annak a generációnak a kihalása, mely tanúja volt az emberi történelem annaleseiben feljegyzett legsúlyosabb gatzetteinek és katasztrófáinak.”

„...emlékezés fogalma köré a kultúratudományok új paradigmája épül, amely különféle kulturális fenoméneket és területeket – művészetet és irodalmat, politikát és társadalmat, vallást és jogot – új összefüggésekben látatja.”³

2. KÉP – ÍRÁS – MUMIFIKÁCIÓ

A képkészítés története igen messzire nyúlik vissza és nem is biztos, hogy kezdetét pontosan meg lehet határozni. A teljesség igénye nélkül tekintsünk most elsőként azokra az őskori rajzokra, szobrocskákra, melyek úgy i.e. 27 000 évvel kezdtek megjelenni. Az ember valamilyen oknál fogva nyomot akart hagyni. A képkészítésre ekkor alapvetően spirituális, rituális okai voltak. A képkészítés legkorábbi időszakában a kép és a leképezett még nem vált el egymástól. „a kép és a szobor a varázslás eszköze.”⁴ Minden ősi alkotásnak volt használata, mégpedig spirituális, mitikus, vagyis rituális használata, ennyiben állíthatjuk, hogy a kép története nem egyenlő a művészet történetével. Ebben a

³ Irvin D. Yalom / Szerelemhóhér és más pszichoterápiás történetek / Park könyvkiadó / 2014 / Budapest / 11. oldal

⁴ E. H. Gombrich / A művészet története / Glória Kiadó / 2002 / Budapest/ 40. oldal

nagyon korai időszakban az ember által készített képek a valóság (mely valóságba a mitikus és misztikus is bele tartozott) szerves részét képezték, nem váltak le róla, mint reprezentáció.

„A művészi munkák nagy részét ilyen rituális alkalmakra készítették, nem azért, hogy a szemet gyönyörködtessék, hanem hogy elérjék velük a kívánt mágikus hatást.”⁵

A fotográfia is őrzí a képtől örökölt mágikus gyökereit.

„A képeknek ez a saját térije nem más mint, a mágia világa, egy olyan világ, amelyben minden ismétlődik és minden részt vesz egy jelentéstartalomban. Az ilyen világ szerkezetileg különbözik a történelmi linearitástól, amelyben semmi sem ismétlődik és mindennek oka van és következményei lesznek. Például: a történelmi világban a napfelkelte a kakaskukorékolás oka; a mágikusban a kukorékolás a napfelkeltét jelenti, és a napfelkelte a kukorékolást. A képek jelentése mágikus.”⁶

A képkészítés másik korai használata az **írás**. Az ember nem csak mitikus okokból rajzolt, hanem számba vett, feltérképezett és megörökített, tehát nem csak a saját nyom, jel hagyása volt a célja, hanem a lajstrom is. A lista iránti vágy olyan régi előképekkel rendelkezik, mint amit *„minden listák ősanijától Homérosz Iliásának hajókatalógusától eredeztethetjük”⁷*. Próbálta leképezni a világot, feltérképezni, megérteni, rendszerbe foglalni. A rajzzal, vagyis a képpel lefordítjuk, szó szerint leképezzük a világot, megértjük, absztraháljuk és beillesztjük egy általunk kezelhető rendszerbe. Amikor a rajzolásba belejött, csak akkor kezdett el jelekkel feljegyzéseket hagyni magának magáról, vagyis megjelent a képírás.

„[...] a kép a régi kultúrákban nemcsak a varázslás eszköze volt, de egyben írás is. A régi Mexikó művészetében a szent kígyó nemcsak a kígyó képmása, hanem a villám jele is volt, és később írásjel lett, úgy is mondhatjuk: betű [...] a kép és írás édestestvérek.”⁸

⁵ Ua. / 43. oldal

⁶ <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html>

⁷ Eco, Umberto / A lista mámore / Budapest / Európa Könyvkiadó / 2009 / 7. oldal

⁸ E. H. Gombrich / A művészet története / Glória Kiadó / 2002 / Budapest/ 53. oldal

Tehát kezdetben volt a kép! Az első képpel elindult már a folyamat, ami rávilágít a mai technikai forradalom kérdésére. A képírás már nem elég, így továbbfejlődve létrejön az írás, ami már alkalmas arra, hogy leírja a képet, de annál is továbbmegy, és leírja azt is, ami nem is látható, ezzel olyan lehetőségeket nyitva meg számunkra, hogy a világot ne csak vizuális módon tudjuk leképezni, és elvonatkoztathassunk. Ez az elvonatkoztatás vagy absztrakció lehetőséget teremt olyan szellemi rendszerek létrejöttéhez, mint például a matematika, mely az idők során nagyon sok más tudomány elengedhetetlen részévé válik. A tudományok olyan absztrakt, „láthatatlan” elméleti konstrukciókból is táplálkoznak, melyek nem a tapasztalatból származó dedukciók, hanem pont fordítva, elvont jelrendszerek, melyek visszahatnak a tapasztalatra. Példának említhetjük a Kopernikuszi-fordulatot. Kopernikusz nem megfigyelésekre alapozva revideálja a Ptolemaioszi rendszert, hanem matematikai számításai alapján úgy ítéli, hogy sokkal erősebb és jobb leírás volna adható, ha nem a Földet, hanem a Napot tennénk meg a rendszer központjának. Ezt a felismerést aztán természetesen empirikus úton is igazolja, de ez csak a második lépcsőfok.

Ezen elméleti rendszerek működőképessége nem csak a tudományok, de a technika fejlődését is lehetővé tette, mely két dolog sokszor jár kéz a kézben. Míg a tudományos eredmények sokszor lassabban idéznek elő világnézeti vagy társadalmi változásokat, addig a technikai újítások képesek egészen rapid váltásokat is előidézni. Ilyen elméleti alapokon nyugvó technikai újítás volt a fényképezőgép is, amelynek egyik érdekessége, hogy különböző elméleti tudományok eredményeit felhasználva létrehoztak egy eszközt, amely egy mitikus dolgot, azaz képet készít. . Kép → absztrakció (pl.: írás, tudományok) → újra „kép”, misztikus entitás. Mindemellett a fotográfia képes demitizált, lista-képző jelleggel is működni. Gondoljunk itt például a rendőrségi arcképes nyilvántartásra, vagy helyszíni fotókra. Ezekben az esetekben a kép túlmutat önmagán, csak jelöl valami mást, ami a kép alapján azonosítható vagy értelmezhető.

„A fénykép bizonyíték. Amiről hallunk, de amiben mégis kételkedünk, az bizonyosságot nyer, ha fényképet látunk róla. A fényképfelvétel egyik haszna, hogy

vádol. 1871 júniusa óta, amikor a kommünárok ellen indított véres hajszában a párizsi rendőrség először vetette be ezt a fegyvert, a fénykép hasznos eszközzé vált a modern államok kezében: az egyre mozgékonyabb lakosság felügyeletének és ellenőrzésének eszköze. A fényképfelvétel másik haszna, hogy bizonyít. Egy fotó megfellebbezhetetlen bizonyítéka annak, hogy egy bizonyos dolog megtörtént.”⁹

Az írás mellett a másik elhanyagolhatatlan folyamat, ami az írásbeliség mellett párhuzamosan haladt, és amit már említettem az első kép keletkezésénél, (ha készítője fejében nem is fordult meg), a nyom hagyás, egyfajta **mumifikációs** célnak, váagnak megfelelni. Ha az elsőnek nem is jutott eszébe, később ez már tagadhatatlanul tudatosan megjelenő vágy lett, sőt határozott igény, ami a mai napig is tart. „Különös eltévelyedés folytán az emberek, akiknek létezése korlátozott, arra törekednek, hogy e világi létüket megörökítsék: itt hagyják (André Malraux kifejezésével) „sebhelyüket a földön””.¹⁰

A mumifikált fáraók gigantikus, az örökkévalóságnak épített piramisokban nyugodtak. Festett szarkofágjaik mellé, melyek az elhunytat ábrázolták, kis szobrocskákat és javakat tettek, melyekre a halottnak a túlvilágon szüksége lehetett. XIV. Lajos már megelégedett a festményekkel, melyek nagyságának, hatalmának és egyáltalán itt-létének monumentális (és talán kissé unalmas) mementói.

A fotográfia a 19. században felszabadította a festészetet a pusztán képrögzítői, a valóság megörökítését szolgáló szerepétől, főleg a portré terén. A modern ember már fényképet készíttetett, amely egyben a társadalmi rang kifejezője is volt, ami abból táplálkozott, hogy ő is ahhoz a kaszthoz tartozott, akit megörökítettek, mumifikáltak az utókornak. „ Amikor alig másfél évszázada megjelent a Fotográfia, az ember képes lett „megörökíteni földi átmenetét, mintegy bosszút állva a halál kérlelhetetlen uralmán”.¹¹ Brassai plasztikus megfogalmazásában: „Látjátok, a fotó még csodákat is tesz, halottakat támaszt fel.”¹² A mumifikáció ennyiben a kép és a képmás, az eidosz egysége, vagyis a

⁹ Susan Sontag / A fényképezésről / Budapest / Európa Könyvkiadó / 2007 / 13. oldal

¹⁰ Jean A. Keim / A fényképezés és a halál / In.:Fotóelméleti szöveggyűjtemény / szerk. Bán András, Beke László / Enciklopédia Kiadó / Budapest/ 1997 / 147. oldal

¹¹ Ua. 147. oldal

¹² Ua. 149. oldal

kép ősi, mitikus használati módja. A mumifikációban elvileg az életet, az élőt őrizzük meg, vagy legalábbis annak formáját. A képmás a haláltól „véd”. A fénykép azonban egy elmúlt, halott pillanat bemutatása. A múltra az elmúlásra és ezzel a halálra való emlékeztető

„Amióta 1839-ben feltalálták a fényképezőgépet, a fotográfia a halál kitartó társa.”¹³

„Egy kép nem mindig csendélet, de mindig a természet egyfajta halála.”¹⁴

A fotográfia tehát kezdettől fogva sokféle használati vagy értelmezési módot rejt magában. Ami egészen biztos, az az, hogy kezdettől fogva lehengerlő volt a fotó azon képessége, hogy a valóság megduplázásának, vagy illúziójának az élményét felkeltse.

3. A FÉNYKÉP OBJEKTIVITÁSA/ LÉTRANGJA

A fotográfia fejlődése megállíthatatlan. Mióta 1727-ben Schultze rájött az ezüst-halogenidek fényérzékenységére onnantól fogva a fotográfia kémiai folyamata és fejlődése visszafordíthatatlanul robog előre.

De ha még merészebbek szeretnénk lenni, akkor tekinthetjük 1038-ból Ibn Haitamot az ősi eredetnek, aki megalkotta nekünk a camera obscura elvét. Aztán ide sorolhatjuk 1500-ból Vinci sötétkamráját, 1550-ből Gardanot aki a sötétkamrát már lencsével látta el. Három évvel későbből 1553-ból Porta vetítőgépét. 1568-ban Barbaro előáll a diafragmával, míg aztán végre sok várakozás után újabb mérnököként megjelenik 1839-ben Daguerre a fényképezőgépével.

Amit hamar levált a sokkal tartósabb fémből készült fényképezőgép, ami 1841-es datálással Voigtländer nevéhez kötődik. Felgyorsulnak az események és 1856-ban Brewster már megalkotja a sztereo-fényképezőgépet. 1860-ban

¹³ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 29. oldal

¹⁴ Jean A. Keim / A fényképezés és a halál / In.:Fotóelméleti szöveggyűjtemény / szerk. Bán András, Beke László / Enciklopédia Kiadó / Budapest/ 1997 / 150. oldal

Sutton elkészíti a mai napig használt eljárást a felcsapódó tükkörreflexes (SLR) kamerát. De, hogy ne csak természetes fényben lehessen fényképezni 1865-ben Crooks már magnézium villanóport használ. 1884-ben megjelenik Eastman boxkamerája. 1888-ban a szintén mai nap is használt redőnyzárt szabadalmaztatja Anshütz. A fejlődés nem áll meg 1889-től Goodwin és Eastman jóvoltából már rollfilmet használhatunk. 1890-ben Dallmeyertől a sztereoszkoptikus távmérő. 1892-ben Frena megalkotja a pakkfilmet.

Az új évszázadban 1900-ban Gillon elkészíti a Newton-keresőt. 1912-ben Deckel a Compur-zárat. Talán én innen számolnám a fotográfia demokratizálódásának lehetőségét, mikor 1913-ban egy évvel a nagyvilág égés előtt Barnack elkészíti a kisfilmes gép első tervét. Közbe jön a háború de 1924-ben megjelenik Barnacktól az első Leica. 1929-ben Franck és Heidecke elkészíti az első Rolleiflexet. 1932 Zeiss a Contaxot. 1934-ben Edgerton a Xe-örökvakut. 1936-ban Walsh az egyesvakut. 1947-ben Dulovits a Duflexet. 1949-ben Zeiss Contax D már pentaprizmás. 1960-ban Ashai-Pentax megalkotják a TTL-rendszert. Mint apparátus, mint technikai fejlesztés lényegében van kódolva a fejlődés. Megállíthatatlan a fejlődés, és észrevétlenül a technika veszi át az irányítást felettünk.

Mennyire tekinthetjük a fényképet objektívnek, vagy valóságosnak?

Tagadhatatlan, hogy valaha annak az igényével kecsegtetett. A camera obscura feltalálása óta él a kamera által készített kép objektivitásába vetett hit. Otto Stelzer azonban rávilágít, hogy a fotográfiát alapvetően a szubjektumra vonatkoztatottság jellemzi. Következésképp fogalmaz:

„A fényképezés feltalálása és hallatlan mérvű elterjedése meghatározott tudati struktúrához kötődik, amelynek viszont meghatározott viselkedésmód felel meg a dologi világ szemléletében: a centrálperspektivikus szemlélet. A fényképezés elválaszthatatlan attól – a centrálperspektivikus szemléletből fakadó – igénytől,

hogy a mélység centrálperspektivikus látványát a képsíkra kivetítsék. Mindemögött a világ szubjektumra-vonatkoztatottsága áll.”¹⁵

„Természetes, hogy a fotográfus látta a dolgot, és hacsak nem történt valami kozmetikázás vagy ferdítés, akkor ez az igazság.”¹⁶

„Ezen kívül a fényképek buherálása sokkal régebbi keletű, mint a digitális fotózás meg a szoftveres képmanipuláció: mindig fennállt a hamisítás lehetősége.”¹⁷

Nem biztos, hogy a híres fotóhamisítások, vagy a retusálások lennének a manipuláció kezdetei, hiszen már azáltal, hogy valaki áll az eszköz mögött az egyéni szubjektum akaratlanul is belekerül a képrögzítésbe, nézőpontválasztás történik, mélység-élesség kiemelésre kerül sor, egy adott objektív kerül használatra, az expozíció pillanatáról döntés születik, és mindezekon kívül sok más szempont is van még, ami egyénivé tesz egy képet.

„ A fotográfiáról való beszéd gyakran evidenciaként hangsúlyozza annak szó szoros értelmében vett realizmusát, a camera obscura örökségének jelentőségét, a szem-kamera formális analógiáját. Ennek megfelelően egy fotográfia nem más, mint „tudósítás a világ valamely részeleme (részténye) és a fényképező (fényképezőgép) közt létrejött egyszeri kapcsolatról. [...] Holott a fotográfia legalább annyira hagyomány, nyelv, mint soha nem látott tökéletességű illúzió.”¹⁸

Másrészről pedig egyetlen kép sem létezik befogadója nélkül. Tehát a fénykép egy konstruált valami. Egyrésztől az alkotója által, másrészről a befogadója által. Minden kép-készítés és minden kép-szemlélés interpretáció. Ennyiben hiába készül egy kép akár pusztán a dokumentáció igényével, amint a kép elkészül és kontextusba helyeződik, többféle értelmezésnek nyit utat. Ha a kép kilép a mágikus képhasználat köréből, és önálló entitássá válik, akkor a képmáshoz való viszonya is bonyolódik, illetve elveszti egyértelműségét. Ezért is igen kétséges a

¹⁵ Otto Stelzer / A fotográfia különleges teljesítményei és stílusalkotó lehetőségei a festészet számára / In.:Fotóelméleti szöveggyűjtemény / szerk. Bán András, Beke László / Enciklopédia Kiadó / Budapest/ 1997 / 22. oldal

¹⁶ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 50. oldal

¹⁷ Ua. / 51. oldal

¹⁸ György Péter / Az én és a másik (A fotográfia és az idegenség)/ In.:Művészet és média találkozása a boncaszalon / Kulturtrade Kiadó / 1995 / Budapest / 180. oldal

fénykép kapcsán objektivitásról beszélni. Gadamer a következőket írja a kép létéről:

„Viszont a szó esztétikai értelmében vett képnek nagyon is van saját léte. Léte a megmutatásban áll, ez különbözteti meg a leképezettől, s a puszta képmással szemben épp ez kölcsönzi neki azt a pozitív tulajdonságot, hogy kép. Még a mai mechanikus képtechnikák is alkalmazhatók művészileg, amennyiben a leképezettből valami olyasmit hoznak ki, ami annak puszta látványában mint látványban így nem volt benne. Az ilyen kép nem képmás, mert valami olyasmit ábrázol, ami a kép nélkül így nem mutatkozna meg. Tehát a megmutatás lényegéhez tartozik, hogy megőrzi vonatkozását a mintaképre, mely megmutatkozik benne. De több, mint képmás.”¹⁹

A következőkben pedig arról beszél Gadamer, hogy a befogadó részéről hogyan jön létre egy mű értelmezése. Alább egy szöveg értelmezéséről van szó, de úgy gondolom, hogy mindez a képre is alkalmazható. :

„Aki egy szöveget meg akar érteni, az mindig felvázolást végez. Amint észrevesz valami értelmet a szövegben, előre felvázolja az egésznek az értelmét. Az ilyen értelem azonban csak azért válik érthetővé, mert a szöveget eleve bizonyos elvárásokkal olvassuk, egy meghatározott értelmet várunk.”²⁰

A képben azonban, a fotóban pedig különösen van valami, ami nagyon is valóságos, élő-, ami szinte megbabonázza a nézőt: rég halott lények, elpusztult tárgyak élnek rajta, tűnnek valóságosnak.

„Egyedül a fényképezőgép alkalmas arra, hogy elkapja és mindörökre kimerevítse a halál bekövetkeztének pillanatát.”²¹

Még a modern korban is maradt valami a kép ősi, misztikus és mitikus karakteréből. A fénykép valóságnak hat, és mi hiszünk a szemünknek, és nem akarunk kételkedni. Azt látjuk, amit látni akarunk, elfogadjuk objektívnak, és fel sem merül bennünk a torzítással, vagy a hamisítással szembeni bizalmatlanság.

¹⁹ Hans-Georg Gadamer / Igazság és módszer / Gondolat Kiadó / Budapest / 1984 / 110. oldal

²⁰ Ua. / 192 old.

²¹ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 64. oldal

„Nem az a furcsa, hogy igen sok szimbólummá nemesedett múltbeli sajtófotó, köztük a második világháború legismertebb képeinek némelyike a jelek szerint mesterséges beállítás, hanem az, hogy ez a felismerés meglep bennünket, és mindig csalódást okoz [...] Mindenekelőtt azoknál a fényképeknél lehangoló, ha kiderül a megrendezettség, amelyek látszólag a szerelem vagy a halál nagy pillanatait örökítik meg.”²²

Az egyik legnagyobb csapdának tekintem azt, hogy az alkotó csalhat, mert úgy gondolja, hogy mindenki tudja, hogy ez egy csalás és ezért lehet csalni, a befogadó meg „ártatlanul” befogadja a valóságnak vélt látottakat, mert azt akarja hinni hogy az a valóság, holott már a valóság egészét hinni is csalóka. Mert az ábrázolás nem a valóságra, hanem csak annak egy kiragadott szeletére vonatkozhat, ami át- és átitatódott a hamisításokkal és torzításokkal. A fotó a valóságnak a leképezett töredéke, ami erősen megszűrődik az egyéni szubjektum által is, ami már önmagában is akaratlanul torzítja a valóság töredékét. Mi mégis ezt a torzított képet tekintjük eredetinek, és nagyon meglepődünk és felháborodunk, ha fény derül valamilyen manipulációra. Ezt a képben rejlő csábítást, hogy a valóság helyett állónak, vagy a rámutatásban feloldódónak tekintjük, már az ókorban tematizálja Platón. Platón, mint köztudott igen csak ambivalensen állt a művészetekhez, a festészetet pedig kifejezetten negatív kritikával illeti az *Állam X.* könyvében. **(Lásd: Függelék)**

A kép ebben a platóni értelemben csak helyettesítője a valóságnak. Így azzal az elvárással szembesül, hogy legyen objektív, vagyis hiteles közvetítője a valóságnak, már-már a leképezett valóság folytatása. Ha pedig ezen funkciójában felmondja a szolgálatot, akkor a csalás, manipuláció és haszontalanság bélyegét sütik rá. A képek, és ez különösen igaz a fényképekre, újra és újra lelepleződnek, mint emberi konstrukciók. Gondoljunk csak arra, hogy egy kép értelmét teljesen meg lehet változtatni, ha más szöveges kontextusba helyezzük.

„Azok számára, akik biztosak abban, hogy igazság áll az egyik oldalon, elnyomás meg jogtiprás a másikon, és hogy a harcot folytatni kell, pontosan az számít, ki kit

²² Ua. / 60. oldal

gyilkolt le. Egy izraeli zsidónak a Jeruzsálem belvárosában lévő Sbarro pizzéria elleni támadásban darabokra tépett gyermek fotója mindenekelőtt egy palesztin öngyilkos robbantó által megölt zsidó gyermek fotója. Egy palesztinnak egy harckocsi lövedéktől Gázában széttépett gyermek fotója mindenekelőtt egy palesztin gyermek fotója, akivel az izraeli tüzérség végzett. A militánsoknak a hovatartozástól függ minden. A fényképek pedig arra várnak, hogy felirataik megmagyarázzák vagy meghamisítsák őket. A közelmúltbeli balkáni háborúk elején a szerbek és horvátok közötti harcok során egy-egy falu ágyúzásakor meghalt gyermekek fényképeit szerb és horvát propagandaanyagok egyaránt terjesztették. A felirat módosításával újra meg, újra hasznosíthatóvá vált a gyermekek halála.”²³

A kép tehetetlen ez ellen a nyitottság ellen. Mégis újra és újra elhiteti, vagyis mi elhittetjük magunkkal, hogy alkalmas az események hiteles és objektív dokumentációjára.

„Olyan cáfolhatatlanul rögzítették a valóságot, hogy a legsemlegesebb szóbeli beszámoló sem képes, ugyanis a gép végzete a rögzítés. Tanút is állítottak a valóság mellé-mivel valaki készítette a képeket.”²⁴

A fotó esetében, úgy tűnik, kirívóan erős az az inger, hogy a képet csupán képmásnak tekintsük. Ez feltétlenül igaz a fotózás kezdeteire. A fotográfiának, mint művészet és mint önálló képalkotási, tehát nem képmás készítési, technikának hosszú utat kellett bejárnia, de talán mára már elnyerte helyét a művészeti ágak között. A művészi fotográfia elkezdte hangsúlyozni önmögének megalkotottságát, felhívta a figyelmet önmaga és a leképezett közötti különbségre.

A fotográfia egyrésztől technikailag magas szintű tudást igényelt, másrésztől elnyerte a művészet státuszát is. Ezáltal esztétikailag is kivételes pozícióba jutott. Akár független művészeti ágként, akár magas szintű képmások

²³ Ua. / 16. oldal

²⁴ Ua. / 31. oldal

előállításaként, de komoly ismereteket és gyakorlatot igényelt az ezzel való foglalatосkodás.

4. PARADIGMAVÁLTÁS

Tehát azt állítom, hogy mindenki tud fotózni!

Azért merem ezt határozottan kijelenteni, mert a bevezetőben említettem azt, amit most bővebben kifejtenék, hogy történt, történik egy technikai fejlődés, ami nem összehasonlítható volumenében, és tartalmában egyéb más fejlődési sarokpontokkal. Például egy olyan eseménnyel, amikor a fotográfiában az üvegnegatívot leváltotta a Leica formátumú negatív. Hasonló eset, de nem történt olyan paradigmaváltás, mint amit most tapasztalunk.

Paradigmaváltásról azért beszélhetünk, mert a társadalomban alakulnak át a szerepek. A paradigmák közmegegyezésen alapulnak, tehát amikor egy közösség tartósan egy bizonyos elvet illetve gyakorlatot követ. A paradigma egy egységes elméleti és módszertani meggyőződésrendszer, amely attól függően, hogy tudományos, politikai vagy művészeti paradigmáról van szó, a maga módján alapjaiban egységes módon írja le a világot illetve az egyén a környezet, a társadalom összefüggéseit. Egy meggyőződésrendszer megadja a jogos problémák és módszerek palettáját, amin belül a világot kutatjuk, magyarázzuk vagy bemutatjuk.

Paradigmaváltás akkor következik be, ha ez a paletta valamilyen okból már nem nyújt kielégítő válaszokat, és ezáltal egy válsághoz vezet a rendszeren belül. Ezt a válságot sok minden indíthatja be akár társadalmi, akár technikai vagy tudományos változások, de feltétlenül szükség van egy széles körben bekövetkező látásmód-váltásra. Thomas Kuhn a tudományos forradalmakról a következőt írja:

„...forradalmak idején a tudósok új és más dolgokat látnak meg, mint azelőtt...”²⁵

„...a tudósok meg kell tanulniuk új módon felfogni környezetüket, azaz meg kell tanulniuk bizonyos jól ismert helyzetekben új alakot látni.”²⁶

A váltás Kuhn szerint forradalmi, tehát radikális módon jön létre. A politikai és tudományos forradalmakról a következőt írja:

„ A politikai forradalmak úgy kezdődnek, hogy érlelődik – bár sokszor csupán a politikai közösség töredékében - az a fölismerés, hogy a fennálló intézmények már nem képesek kielégítő megoldást adni a részben éppen általuk létrehozott környezet problémáira. [...] a forradalomnak előfeltétele a működési zavar tudatosodása, ami válsághoz vezethet.”²⁷

„ [...] a paradigmák közötti választás, azt jelenti, hogy a közösség az együttélés egymással összeegyeztethetetlen módjai között választ.”²⁸

A paradigmák egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy egymással összeegyeztethetetlenek. A különböző paradigmák képviselői között a kommunikáció problematikusává válik, ha nem lehetetlené.

„ a rivális paradigmák képviselői nem ugyanabban a világban dolgoznak.”²⁹

Milyen értelemben beszélhetünk paradigmaváltásról a fényképezésben?

Mi ez az új paradigma a legújabb kori fotózásban, képhasználatban?

Mindenki készíthet képet és mindenkiről készülhet kép. Mindez már nem tekinthető privilégiumnak. Amikor üvegnegatívról negatívra váltottak, lényegesen egyszerűsödött a fotográfálás, de akkor is maradt valami az elitista jellegéből. Már nem a nagyon drága felszerelés megvásárlásának nehézsége vagy a bonyolult előhívási technikák miatt, amelyek csak kevesek számára tették lehetővé a képkészítést, hanem mert szükség volt egy komoly technikai tudásra és ismeretre.

²⁵ Thomas S. Kuhn / A tudományos forradalmak szerkezete / Osiris Kiadó / Budapest / 2002 / 119. oldal

²⁶ Ua. / 120. oldal

²⁷ Ua. / 100. oldal

²⁸ Ua. / 102. oldal

²⁹ Ua. / 156. oldal

Mindez a tudás és ismeret még nem is csak a labormunkákat és az egyéb, még több időt és tudást igénylő műveleteket jelentette, amelyek az idő előrehaladtával egyre egyszerűbbek és kényelmesebbek lettek a technikai fejlődés eredményeként, illetve annak köszönhetően, hogy a technikai fejlődés egyre nyitottabbá tette a szakmát a hivatalos laborok megjelenésével, hanem a fényképezőgép helyes és pontos beállítását is, amely komoly előmunkát és tudást feltételezett és kívánt meg. Az automatika illetve az automatikák, ami a fényképezés mint az apparátus lényege, egyre jobban kiszolgálja a felhasználót. Ezzel egyre demokratikusabbá teszi az eszköz használatát és a technika alkalmazását lebontva az elitizmus bástyáit, de ezzel egy időben egyre kiszolgáltatottabbá is válik a felhasználó.

A fentiekben részletezett tudás meglétének kérdése erős szűrőt jelentett mindig is, bár már sokkal többen gondolhatták úgy, hogy szívesen készítenének, és tudnak egyszerűen és könnyedén készíteni fotókat. Sokkal többen is nyúltak fényképezőgéphez, de az emberekben még mindig benne volt az a gondolat, hogy azért a jó fénykép készítéséhez valami több kell. Még voltak a fejekben olyan béklyók, amelyek gátolták a korlátlan felhasználást, és amelyek meglétébe azért természetesen belejátszott a technika bonyolultsága is.

Ami most történik az az, hogy aki nem akar szinte már az is készíthet fotót, többek között azért mert a fotókészítés már nem privilégium, nem a szűk elit kiváltsága, már fényképezőgép sem kell hozzá, hiszen a legtöbb mobiltelefon alap kiegészítő funkciója a fényképezés és persze a videó készítése. A képkészítés már nem esetleges lehetőség, hanem már feladat, sőt elvárás. Elvárt feladat. A fotókészítés nem privilégium, már telefonon is készítenek és küldenek fotót. A fényképező apparátus átalakult. Az automatika már nem a fényképezőgép. A fényképezőgép beleolvadt más technikai eszközökbe, és azoknak lett a része. A kép készítés nem egy folyamat, nem egy önálló dolog, amit csinálunk. Olyan integrált rendszerek része lett ahol a fotóval való összes utómunka és a fotó kezelése lehetővé van téve, a bonyolultabb és összetettebb apparátusok által. Fotót, amely szavak nélkül elmesél, elmond. Gyors és egyszerű. Megjelennek újra a „képmutogatók”.

A videó szerkesztő programok lehetővé teszik azt is, hogy az elkészült felvételből állóképeket vágjunk ki, amelyek fotókként értelmezhetőek. Sem a fotó nézegetése, sem a fotó készítése nem valami különleges élmény, hanem kép és információ folyam.

„Elárasztanak bennünket a képek, amelyek valaha döbbenetet és fölháborodást keltettek, ettől elveszítjük reakcióképességünket.”³⁰

Képfolyam, ami állandóan körülvesz és mindent áthat, annyira, hogy még példákat sem feltétlenül kellene sorolni (azonnal látjuk magunk előtt és körül a magazinok, az óriásplakátok, a city-lightok stb. fotó-áradatait). Ez ahhoz hasonlatos, mint ahogy a tudatunkban egymást követően felmerülnek a képek, ahogy a gondolatok, és benyomások sebesen viharzó képsorai állandó folyam kitölti a tudatot. William James a következőket írja a tudatról:

„ Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as 'chain' or 'train' do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life.”³¹

A tapasztalatról pedig a következőket írja:

„According to my view, experience as a whole is a process in time, whereby innumerable particular terms lapse and are superseded by others that follow upon them by transitions [...]”³²

Valamiképpen ehhez hasonló a képeknek azon áradata, ami körülvesz minket. Mintha ez a fajta képdömping a tudatnak és a tapasztalatnak egy gyorsabb és egyszerűbb kommunikációs és feldolgozási módja volna. A külső és a belső képek folyamatos „eszmeccseréje”. Ezzel a képfolyammal egy időben megjelenik egy nagyon erős presszió is a fotókészítésre vonatkozóan. A modern és nem hagyományos kommunikációs csatornákon, médiákon keresztül egyszerűbb és

³⁰ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 113. oldal

³¹ William James / The Principles of Psychology / Dover Publication / New York / 1950 / 239. oldal

³² William James / „A World of Pure Experience” / In: Essays in Radical Empiricism / Harvard University Press / Cambridge / 1975 / 31-32. oldal

gyorsabb a képekkel való adatközlés. Ilyen adatközlésnek tekintem azt is, amikor a közösségi oldalakon az emberek feltöltenek magukról fotókat, amelyeken az autójukkal, a partnerükkel, legutóbbi nyaralásuk helyszínének turisztikai látványosságaival szerepelnek. A fotókon legtöbbször szerepelnek a háttérben olyan félreérthetetlen attribútumok, amelyek alapján azonnal üzeneteket érthetünk meg és dekódolhatunk.

A képi toposzok beépülnek az általános képtudatba, az elfogadott képi ikonokhoz való igazodás történik. Olyan érzésünk van, mintha már láttuk volna, de csak azért, mert a kompozíció, a póz, a történet ismerős, és többlételemű kell ahhoz rendelkezünk, hogy tudjuk, hogy ez egy fehérnemű reklámkép és elég, ha a ruha változik, vagy mert sokat idézték, akár el is csépezték, vagy mert egyszerűen általánossá vált. Itt vissza lehet nyúlni a forrásokig, hogy vajon ki használta először, de ez az átlagos képnéző számára tulajdonképpen mindegy. Számukra Párizs egyenlő az Eiffel-toronnyal. Képmutogatás zajlik. Meg merem kockáztatni, hogy már nem levelet írunk, vagy elmeséljük a velünk történt fontos momentumokat, hanem megmutatjuk képen, vagy csak elküldjük.

Állóképekbe merevítve sűrítjük a történeteket. Ebben a felgyorsult világban mintha felgyorsultak volna a mumifikációval szembeni elvárások is, már nincs meg az igény az örökkévalóságig, vagy legalábbis a minél tovább történő megőrzésre.

A digitális technika nem az örökkévalóságnak, hanem szinte csak a mának szól. A fotók szervereken, gépeken, telefonokon és közösségi oldalakon tárolódnak addig, amíg azok vannak. A programok léteznek és futnak, míg az apparátus, apparátusok programját nem váltja le egy újabb. De nincs is talán hosszabb időre szükségük, elég az, ami élettartamként ezeken a hordozókon jut nekik. A digitális technika és a vele együtt megváltozott képkultúra új szempontelemeket követel, ha fotókat szeretnénk elemezni. Új képhordozó felületek jelentek meg, és a kép teljes átlényegüléséről beszélhetünk, mert nem kell valós formát öltenie, mint az analóg korban, hiszen virtuálisan lehet kezelni, mint egy adathalmazt, amit néha egy adott program segítségével elővarázsolhatunk, láthatóvá tehetünk. A legtöbb képet nem nyomtatják ki, nincs a klasszikus

értelemben vett papírnagyítás, monitoron, telefonon való nézés van helyette, meg e-mailben, és mms-ben lehet küldeni.

Itt annyit szeretnék még jelezni, hogy ez nem csak egy olyan jelenség, ami nagy tömegek között terjedt el, hanem a piaci szegmensekben és a médiában is megjelenik. Nem kell fényképész, hiszen a titkárnő is le tudja fényképezni a megmutatandót, mert a cégnek van digitális kamerája, és a különbség nem is látszik. Ha nem radikális forradalmár, akkor a telefonján is kiváló minőségű objektívvel beépített fényképező apparátus van és a program mindent elvégez helyette. A fotók készítője a környezetében is az általa készített fotókhoz hasonlókat lát. Leegyszerűsödött vizuális kultúra és ingerszegénység veszi körül. Leegyszerűsödik a kép ikonográfiája, látható dolgok lesznek fontosak, a mögöttes tartalom elhalványul, így a dekódolás egyszerűbb.

A kép, mint írás mindig egyszerűsít. A piacokon az alapanyag is egyre kevesebbet ér. Az értéktermelés egyre nagyobb része az információn alapul, és nem az ipari terméken, mint fizikai, anyagi konstrukción. A képnek az információ közlési aspektusa a fontos.

„ Az ipari társadalom rászoktatja polgárait a képi kábítószer élvezetére; a tudatrombolásnak ez a legellenállhatatlanabb módja.”³³

A másik ezzel összefüggő aspektus a kép minősége. Vegyük példának a londoni metró robbantások esetét, amikor a BBC, a CNN, és más komoly médiumok a helyszínen mobiltelefonnal készült felvételeket sugároztak, amiket az áldozatok illetve szemtanúk küldtek nekik szinte akkori jelen időben a helyszínről. Itt már az az elv is megdőlt, hogy minőségileg ezek a felvételek nem voltak olyanok, hogy közölni lehetett volna őket. Egy mobiltelefonnal készített videó olyan minőségű, hogy televízióban leadható. Nem feltétlenül mondhatjuk ki egy képről, hogy rossz, vagy, hogy nem sikerült, mert bizonyos nézőpontokból értéket képviselhet, vagy egyszer még azt fog, még akkor is, ha egyáltalán nem ilyen igénnyel nem készült.

³³ Susan Sontag / A fényképezésről / Budapest / Európa Könyvkiadó / 2007 / 40. oldal

Felmerül a kérdés - hiszen folyamatosan újra- és átfogalmazódik a jó és rossz határa-, hogy egy fotográfiát miért tekintünk jónak vagy rossznak, értelmetlennek, vagy egyszerűen amatőr felvételnek. Klasszikus értelemben egyszerűen eldönthetőek voltak ezek a kérdések. A vizsgált kép vagy megfelelt azoknak az alapvetéseknek, amelyeket a fényképpel szemben támasztottunk, vagy nem, és itt legelőször is egy technikai képre gondolunk. Helyesen lett exponálva, pontos az élesség, jól lett lenagyítva, ezek a legszembetűnőbb jegyek, amelyek már ránézésre eldönthetővé tették a kérdést. Ezután jöhetett a kompozíció, ami kezdetben megint nagyon egyszerű volt, hiszen nagyon kötött kompozíciós elemeket vett át a korai fotográfia a festészettől, amelyeken hamar túl is lépett, szakítva a festői fotográfiával, de megmaradva a hagyományos képi ikonográfiánál és a hagyományos kompozíciós elemeknél, hogy aztán még később azokat is felülírhasssa.

„Az az idő, amikor a fényképezéshez ormótlan és drága masina kellett – az élelmesek, a tehetősek és a megszállottak játékszere -, igencsak távol van már a bárkit fotózásra csábító, kézhez álló zsebkamerák korától. Az első fényképezőgépeket, melyek az 1840-es években készültek Franciaországban és Angliában, csak a feltalálók és fanatikusok tudták kezelni. Minthogy ekkor nem léteztek hivatásos fényképészek, nem léteztek műkedvelők sem, s a fényképezésnek nem volt körülhatárolható társadalmi haszna; önmagáért való, tehát művészi tevékenység volt, ámbár nemigen törekedett arra, hogy művészet legyen. Csak akkor foglalta el helyét a művészetek sorában, amikor bekövetkezett a fotózás iparosodása. Az iparosodás révén lett társadalmilag hasznos a fényképész tevékenység, s a fényképezés mint művészet e hasznosság ellenhatásaként tett szert mind nagyobb öntudatra”³⁴

A festészetből örökölt kompozíciós képalkotási szabályok már nagyon hamar megdőlték és idejétmúlttá váltak, a megmaradt kereteket pedig azután már szinte a végletekig tolták. Hol van a különbség egy elrontott fotó és egy azzal az igénnyel készült kép között, ami olyan, mintha el lenne rontva, amikor szánt szándékkal készítik úgy, hogy egy tipikus hibát használják képalkotó eljárásaként? Másrészt a fotó esetében a technikai minőségi feltételeknek való

³⁴ Ua. / 16. oldal

megfelelés bárki által elérhető. Az egyszerűbb digitális kamerák is olyan objektívekkel és megapixel teljesítménnyel, illetve olyan automatikákkal, programokkal rendelkeznek, amelyek lehetővé teszik, hogy éles, jól exponált képek készüljenek.

Az LCD kijelzők pedig már a jó minőségű diákkal is felveszik a versenyt. Egyszerűbb és kézzelfoghatóbb lett. Szinte azonnali. A digitális kamerával készített fotó már nem is feltétlenül a hagyományos fotóhordozó papírra készül, már nem az az alaphordozó, képernyőn való szemlélésre készül, legyen az monitor, telefonkijelző, vagy webes felület.

5. TECHNIKA, ARCHIVÁLÁS-ÁTALAKULÓ MINŐSÉGI, ESZTÉTIKAI SZEMPONTOK

A fotó megítélésében nagyon fontos az a technikai fejlődés, ami hatott rá, és ami lehetővé tette, felszabadította, megdöntötte a képkészítés privilégiumát, és ami visszahatott a felhasználókra. Tökéletes példája, hogy nem csak mi hatunk a technikai fejlődésre, hanem a technikai fejlődés valamilyen módon szintén hat ránk és alakítja át a gondolkodásunkat és a világhoz való viszonyrendszerünket.

A forradalom itt nem az, hogy létrehoztunk egy olyan technikát, ami széles körben hozzáférhető lett, általánossá vált, hanem az, hogy ez a széles körben való elterjedés milyen módon hatott vissza ránk. Elhitette, hogy mindenki alkotó lehet, sőt szinte alkotóvá is vált, és mivel maga a fejlődés is a határok átlépését és túlhaladását jelenti, nem csodálkozhatunk, hogy régi, biztos bástyáink, amelyek oltalma mellett vizsgálhattuk a fotót, ledőlnek. Átalakult az egész társadalom, és megváltozott a világképhez, fotóhoz fűződő befogadói és alkotói viszonya is.

A fotográfia születése és „élete”, azaz a története nem értelmezhető a technika fejlődésének és alakulásának vizsgálata nélkül, mert maga a fotográfia is ebben gyökerezik. Ez az alapja, lényegében szülőanyja. A technika lehetővé teszi a fotográfiai képkészítést (objektivitás), és ezzel egyrészt tehermentesíti a

festészetet a pusztán a látvány szolgai lemásolásának kényszerétől. Másrészt belép arra a palettára, ahol az individuum próbál eszközt találni arra a leküzdhetetlen vágyára, hogy nyomott hagyjon maga után (mumifikálja magát a fotográfia objektivitásának tükrében, és annak abban a képességében bízva, hogy a segítségével halott embereket érezhetünk élőnek, láthatjuk őket amint még élnek, a kép tanúsága szerint).

„A fényképezéssel óhatatlanul együtt jár a valóság bizonyos oltalmazása. A világ mi eddig „odakint” volt, a fénykép „belsejébe” kerül.”³⁵

Ahhoz, hogy ez a nyom megmaradjon, hogy lényegéből fakadó feladata teljesítődjön, és létrejöttének igénye teljesüljön, tárolni kell és vigyázni rá, mert korai vagy klasszikus, avagy analóg médiumából adódóan sérülékeny, nehezen kezelhető és sebezhető. Van egyúttal egy egyszeri egyedisége, ami a fotográfiai eredetinek tekinthető, az a hordozó, amin rögzítésre kerül a képnym, ami még nem a kép, hanem annak negatívja, és van egy, vagy sok, sokszorosított eredeti, ami a pozitív eredeti. Itt feszül egy ellentmondás, ami már a kezdeti időkben is felmerült, vagyis hogy most mit is lehet eredetinek tekinteni, és a sokszorosítások között mindegyik ugyanolyan értéket képvisel-e? (A fotográfiát nem lehet a hagyományos grafikai sokszorosító eljárásoknak megfelelően kezelni, hiszen itt nincs nyomólemezt, ami a nyomások számától függően kopik, és amivel együtt a nyomatok értéke is csökken.) Mindezt figyelembe véve lehetséges-e az, hogy az így megőrzött fotóban is értéket lásson az egyén és/vagy a közösség.

A digitális korban a technikai képnek nincs eredetije. Nagyon nehéz meghatározni, hogy mit is tekinthetünk annak: a digitális fotóapparátus memóriakártyáját, amiről letöltjük a képet és újat készítünk rá, vagy a helyet, ahová letöltjük? A sok másolás változtat-e a képen? A kép minősége fontos-e a megértéshez? Ráadásul egy kép több helyen is, és egy helyen akár több kép is megjelenhet. Például a monitoron, ahol egyszerre több fotót is nézhetünk, vagy az internet és egyéb kép megosztó szerverek esetében, ahol egy bizonyos képet egy időben lényegében végtelen számú befogadó nézhet. Egy időben egyszerre

³⁵ Ua. / 123. oldal

több térben is jelen lehet ugyanaz a kép. A végességét a szerver ereje és a befogadók száma határozza csak meg.

„A digitális technika eredményeként létrejött mesterséges képpel kapcsolatban nincs értelme az eredeti és másolat hagyományos fogalmának.”³⁶

De nem csak a digitális, hanem általában a fotografiai kép lényege is a reprodukálhatóság, a számtalanul és akár mértéktelenül való sokszorosítás. Talán a leglényegesebb attribútum a korlátlan sokszorosíthatóság, és az egy időben a tér különböző pontjain való megjelenés lehetősége. Ez az, ami annyira aggasztotta Walter Benjaminget, és amely aggodalomnak hangot is adott *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*³⁷ című tanulmányában. Benjamin szerint a technikai sokszorosítás az eredeti művet olyan szituációkba hozza, amiket az eredeti kép nem érhet el. Megfosztja azt „itt” és „mostjától”, autentikusságától. Lehetővé teszi, hogy a vevő elé toppan hasson különböző formákban. A katedrális helyét elhagyva a dolgozószobát díszíti. A reprodukció leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmáról. Az egyszeri előfordulás helyébe a tömegeset teszi. Ezáltal pedig Benjamin szerint a mű elveszti auráját. Az aura szó alatt ő valamiféle egyszerűséget, tartósságot, kultikus értéket ért, amivel szemben a reprodukciót a futó pillanatnyiség és a megismételhetőség jellemzi. Tehát látható, hogy már a 20. század első felében is megfogalmazódnak olyan tendenciák, észrevételek, amik a digitális technika megjelenésével hihetetlen mértékben és minőségben jelennek meg.

Rengeteg kép készül, készült, és ugyan a már érintett időfaktort korábbi indoklásomnak megfelelően igyekszem kihagyni, azért annyiban fontos figyelembe venni és visszakanyarodni rá, hogy mint fotografiai minőséget figyelembe vegyem. A fotográfia egyik nagy ígérete az objektivitás volt. A fénykép, jelentés volt valamiről, ami megtörtént, ami volt. Ez az egyik értékrendszer, ami alapján megőrzésre érdemesnek ítélünk régi képet (szakmatörténeti szempontokon túl). Érdekes ellentmondás, hogy az, amiért létrejött, azaz, hogy a múltó idót konzerválja, aminek a megőrzésére született, az

³⁶ György Péter / Művészet és média találkozása a boncasztalon / Kulturtrade Kiadó / Budapest / 1995 / 193. oldal

³⁷ Walter Benjamin / A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában / In: Kommentár és Prófécia / Gondolat Kiadó / Budapest / 1969

pusztítja el. Ami megmarad, azt lehet konzerválni, kartotékrendszerekbe helyezni, és biztonságos, a neki megfelelő helyre helyezni, lehetőleg minél kevesebb közvetlen időjárási tényezőnek kitéve. Ezen kívül készülnek másolatok arra az esetre, ha az eredeti minden elővigyázatosság ellenére megsérülne, esetleg megsemmisülne.

A hihetetlenül megnövekedett képmennyiség, és az ennek hatására fellépő képigény újabb hatalmas képmennyiséget eredményez. Több fajta módszer létezik, ami alapján képeket szelektálnak, és amit értéktelennek, hibásnak ítélnak, azt megsemmisítik. Azokat a képeket viszont, amelyek megmaradnak, kezelni kell, kereshetően, előhívhatóan kell tartani. Képekkel foglalkozó helyeken raktározzák a képeket. Például ilyenek a magazinok is. A rengeteg kép és a hozzájuk tartozó rengeteg adat illetve ezeknek a kezelése nagyon sok helyet és időt emészt fel, ezért az archívumokat folyamatosan tisztítani kell és kezelni. Ez pedig mindig az éppen adott szempontok és értékek mentén történik. Ezen klasszikus archívumok, archiválási rendszerek technikája nem is annyira érdekes, mint inkább a zártságuk az. Közösségnek szólnak, de nem a közösség által használtak. Az archívumból valamilyen okkal kiválasztott módon, valamilyen szerkesztési elv mentén szednek elő anyagokat, de nem a közösség választásával, használatával.

Kutatásom fő iránya a fotó átalakulása mind technikai, mind fizikai, mind mentális és szakrális értelemben, valamint annak technikai hatásai, amelyek befolyásolják a felhasználást, ami pedig visszahat a technikára, az alkotóra és a felhasználóra, végső soron az emberre, és annak közösségére a társadalomra. Vagyis állításom szerint szinte minden tekintetben átalakulás történt, a vizsgálat fókuszában azon túl, hogy mi is ez az átalakulás az áll, hogy mi az, ami nem változik, mi az, ami állandó. Marad, vagy maradhat-e valami, ami fix, ami mint valami kvintesszencia a sok változás és átalakulás között is nyugvópontot jelenthet, valami fotografiai abszolútum. Mi lehet a fotográfia magja, a fotózás olyan fix része, amin keresztül meg lehetne fogni a lényegét.

A vizsgálat célja a fotografiai minőség megtalálása. Olyan banális felvétéssel éltem, amely alapján egyszerre gondoltunk arra, hogy nem ez nem így van,

hiszen tudjuk, hogy nem mindenki tud fotózni (prekonceptió), és közben jöttünk rá arra is - elkezdve példákat keresni, illetve a környezetünkben figyelmesen körbetekinteni-, hogy igenis be kell látnunk, hogy az elképzeléseink, amelyek voltak a fényképezésről, a képkészítésről és a fotográfia alkalmazásáról, azok sorra megdőlnek.

Foglalkoztatott az a kérdés, hogy mire való a fényképezés, és tényleg, mire is való fénykép? Hogyan bánunk vele a kezelésén, megőrzésén (hisz ez egyik lényege a „megmaradás”, mert azáltal maradhat élő az ábrázolt, azáltal történhet meg a mumifikáció), azaz archiválásán keresztül, és annak átalakulása és különösen átértékelődésének szemszögén keresztül? Miért jött létre? Mire használtuk? És mire használjuk ma?

Azt remélem, hogy ezeken a kérdéseken keresztül meg tudom mutatni, hogy hogyan hatott a technikai fejlődés az archiválásra, és, hogy milyen módon alakította át azt, és hozott létre egy virtuális közösségi tudatot, teret, digitális kollektív tudatot és emlékezetet, amelyek virtuális és digitális kiterjesztései az egyéni pszichének. Virtuális emlékezet protéziseket.

Mindez azért rendkívül érdekes, mert a fotográfiának, a képkészítésnek eddig teljesen ismeretlen újtjai, minőségei és hatásai vannak és lehetnek a jövőben. A kép, annak készítése, bemutatása és a közösséggel való megosztása egyszerű, és a közösségi világba, világokba való könnyű behelyezhetőségével már nem privilégium, tehát könnyebben nyer jelentést.

„Akár naiv alkotásnak, akár tapasztalt mesterember művének tekintjük a fotót, jelentése –néző reakciója- attól függ, ahogyan a képet felismerik vagy felismerni vélik”³⁸

³⁸ Susan Sontag / A szenvedés képei / Budapest / Európa Könyvkiadó / Budapest /2004/ 34. oldal

6. A VIRTUÁLIS TÉR

Ki kell térnünk arra a háttérre, amely lehetőséget teremt, teret ad ennek a digitális pszichének, ennek a digitális képi emlékezetnek, digitális tudatnak. Virtuális digitális emlékezet protézisnek.

„1.(Definíció gyanánt.) Virtual realityn, azaz virtuális valóságon a digitális technikával létrehozott, a retinánkra vetített mesterséges képet s az általa felkeltett perceptuális élmény egészét értjük.”³⁹

György Péter tehát azt állítja, hogy a virtuális valóság egy komplex élmény. Egy élmény pedig a megélésben válik valamivé, azzá ami, élménnyé. Nem beszélhetünk arról, hogy milyen is egy élmény önmagában az ember nélkül. Csak egy befogadói tudat számára létezik, önmagában semmi, vagy talán egy lehetőség, potencia, hogy élménnyé válhasson.

„Éppígy annak is, ami egész terjedelmében arra való, hogy az örökké létezők hasonmásait újra meg újra szépen befogadja, természeténél fogva minden alaktól mentesnek kell lennie.”⁴⁰

A Platón idézetet azért tartom relevánsnak, mert Timaiosz kísérletet tesz arra, hogy definiálja a chorat. A létezőt, ami nem létezik, csak a befogadás által lesz, az alapján, amit érzékelünk belőle, és aminek életet, teret ad. Hasonló értelmezést lehetne adni annak a közegnek is, ahol a mai fotók megjelennek, és ahol tárolva, raktározva vannak. Ezek a fotók a befogadás és feltöltés által telnek meg tartalommal, és csak azt tapasztaljuk, látjuk, érzékeljük belőlük, amit be tudunk fogadni, és csak a befogadás által vannak. A fotókat befogadó virtuális teret internetnek nevezük, és általa valójában felépült egy virtuális világ, vagy világok, párhuzamosan az általunk valóságosnak érzékelt fizikai környezet mellett. Ezek nem egymástól elszigetelten, hanem nagyon is egymásba gabalyodva, egymást átszöve és kiegészítve, kettős érzékelést eredményezve léteznek. Az internet egy médium, egy üres keret, amit bármivel meg lehet

³⁹ György Péter / Tézisek a virtuális valóságról / In: Művészet és média találkozása a boncasztalon / Kulturtrade Kiadó / Budapest / 1995 / 189. oldal

⁴⁰ Platón / Timaiosz / In: Platón összes művei III. kötet / Európa könyvkiadó/ 1984 / 51/a, 353. oldal

tölteni, de ez mégis hozzájárul a tartalom formálásához. A médium jellemzi a tartalmat vagy üzenetet. Az internet például állandóan változik, ami alapvetően megkülönbözteti a nyomtatott médiumoktól. Az információ állandóan változik és áramlik benne és általa. Ez a fő terméke a digitális társadalomnak.

Ha elfogadjuk azt, hogy a kép misztikus, és a fénykép is csak egy kép, azaz digitális misztikum, akkor el kell fogadnunk azt is, hogy vannak teljesen új irányok, amelyek a fotográfia létrejöttékor még nem látszottak, és amelyek miatt teljesen új minőségek teremtnének. Ehhez tartozik, és nem elhanyagolható az a tény sem, hogy teljesen új, szintén a technikai fejlődés eredményeként létrejött médiumok (a virtuális tér animáló csatornáit) értelmezik át a képet, ami már nem kizárólag papírkép lehet, hanem monitoron jelenik meg és nyomtatásra nem kerül, megszemlélés után eltehető (tárolható vagy törölhető), majd szükség esetén újra elővehető. Az igazán radikális változás talán nem is pusztán a kémiai előállítás digitálisra váltásában áll, hanem a fotó grafikához való közeledésében. A fotó egyszerűsége, egyedisége a computergrafikai eljárásokkal, programokkal lényegében megszűnik, és összekeveredik egyéb létrehozott képekkel, szövegekkel, videókkal. A digitális elemek mind egy bizonyos matematikai háttérrel rendelkeznek, mely létmódjukat homogenizálja, és egyfajta „keverhetőséget”, egymással való kompatibilitást hoz létre.

Személyes tárolásra sincs elengedhetetlenül és feltétlenül szükség, mert a fotók a virtuális térben elhelyezhetőek, oda feltölthetőek, ott tárolhatóak, megoszthatók és mindenki számára hozzáférhetőek is egyben.

„Olyan képről van szó tehát, mely az illúzió felkeltésére szolgáló különböző technikák sorában eddig ismeretlen minőséget és tökéletességet jelent.”⁴¹

A virtuális világ, aminek a hátterét, vagy pontosabban a terét az internet adja, már mint valami gondoskodó ég terül fölénk, hiszen még a beszélt nyelvbe is átszivárgott a „felmegyek a netre kifejezés”. Anélkül, hogy szabad gondolattársításokat akarnék futtatni, elgondolkodtató ez a „fel”, hiszen

⁴¹ György Péter / Tézisek a virtuális valóságról / In: Művészet és média találkozása a boncasztalon / Kulturtrade Kiadó / Budapest / 1995 / 189. Old.

korábban fent volt a mennyország, az ég, a tiszta dolgok, a nálunk nagyobbak. Ez a „fent” azt jelentette, ami oltalmaz minket, ahonnan jön az áldás és ahonnan jön a büntetés is. A „fent” jelentette az emelkedettet, a magasztost, a lelki dolgokat, ellentétben a „lent”-el, ami az alantast és megvetendőt.

A kép környezete, lakhelye, a technikai kép közege egyáltalán nem a papír alapú kép. A XXI. századi technikai kép már monitoron és más screeneken (mobiltelefon, tableten stb...) jelenik meg, és egy virtuális, cyber-térben van a képeredeti, vagy a képeredetivel megegyező eredeti. A kép létezésének itt virtuális fizikai kiterjedése formája nincs, csak tartalma. A nem létező létező. Ebbe a térbe kerülnek a képek és töltik fel tartalommal, népesítik be a lakatlan világot.

„Amúgy is zsúfolt világunkat képi másolat-világgal béleli ki, s így azt az érzetet kelti bennünk, hogy a világ hozzáférhetőbb, mint amilyen valójában.”⁴²

Ebben a térben vagy világban szinte elengedhetetlen kényszer a képek feltöltése. Képmesélés zajlik, képekkel kommunikálunk, hiszen az gyorsabb, érthetőbbnek tűnő. Azt reméljük. Ez az ígéret.

Új fotográfiai minőségek jelennek meg. Egyrészt olyan új hely jelent meg, ami kibővíti a tudatot, bármikor visszakereshető, előhívható, tárolható. A fotók, amelyek régi, hagyományos archiválással és tartalmuk hordozóival a fizikai térben tetemes helyett foglaltak, ma a digitalizálással más, nem térbeli dimenzióba kerültek.

Bizonyos értelemben persze van térbeli kiterjedésük, ami azt a hely-darabot jelenti, ahol tárolva vannak (pl. szerver) és nem is az a lényeges, hogy ez sokkal kisebb, mint ami eredetileg lenne, hanem, hogy mindegy is, hogy hol van, meg az is mindegy, hogy a felhasználó hol van, mert nem kell időben és térben együtt lenniük, mert van egy olyan tér, ahol mindketten megjelenhetnek, a használó és a kép is, egy időben, de már az időbeni egyezés sem szükséges. Egyszerűbb és gyorsabb a keresés, a tárolás és az előhívás, és ami nagyon fontos: mindenki által hozzáférhető. A szabályozás csak a felhasználókon múlik.

⁴² Susan Sontag / A fényképezésről / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2007 / 40. oldal

Fontos aspektus a felhasználók körének kiterjedése, a közösség már nem passzív módon értelmezi, élvezi, fogadja be a képeket, nem is csak amatőr szinten házi használatra készít képeket, hanem különösebb erőfeszítés nélkül a közösség igényeinek megfelelően tud képeket készíteni, és azokat megosztani. Olyan virtuálisvilág alakult ki, aminek visszahatása van a való világunkra. Pontosabban a virtuális és a létező világ összekeveredik, egybe folyik.

„ [...] a VR [virtual reality] minden eddiginél inkább szünteti meg a távolságot a kép és a néző között, a látómező kitöltésének új minősége gyakorlatilag a képbe való behatolásként, a képben való elmerülésként érthető.”⁴³

„ A számítógép révén létrehozott mesterséges képfajták társadalmi jelentőségét fokozza az is, hogy e technológia véget vetett a befogadás passzivitásának. A legkülönbözőbb látványoktól lenyűgözött nézők a sztereoszkóptól a daguerrotípiákon át, a kabinetképektől a mozgófilmig mindig tétlenségre kényszerültek, vagy a vad befogadás elemi reflexeit választhatták a képekkel szemben. [...] A számítógéppel létrehozott képek esetében új helyzet állt elő: a nézőből operátor lett.”⁴⁴

„A passzív néző helyén álló hiperaktív operátor figurája a képek új technológiai típusaival szemben kialakított társadalmi viszony metaforájaként is érthető.”⁴⁵

A gyors technikai fejlődés elveszejtette a klasszikus analóg technikát, viszont amit kínált helyette, az még annyira sem időtálló. Ha egy telefontal készül egy kép, majd azt feltöltöm a közösségi oldalra (hogy milyenre az mindegy ebben az esetben), akkor annak az a saját közege, nyomtatásra nem kerül, hiszen miért is kellene, hogy kerüljön. Már nem az a közeg, ami korábban volt, ma a médium a számítógép monitor, a telefon vagy LCD kijelző. Ezek azok a közegek, amelyekkel, ahol készült és amelyekre, ahová készülnek a fotók, ezek azok a médiumok, ahonnan indulnak és ahová kerülve előhívhatóan megjeleníthetőek és megtekinthetőek a képek. De hogy valójában hol vannak és hol tárolódnak, az

⁴³ György Péter / Tézisek a virtuális valóságról / In: Művészet és média találkozása a boncasztalon / Kulturtrade Kiadó / Budapest / 1995 / 189. Old.

⁴⁴ Ua. / 192. oldal

⁴⁵ Ua. / 192. oldal

már mindegy, mert valójában nincsenek, csak ezen a rendszeren keresztül előhívhatóak.

Fontos és érdekes, hogy a folyamatosan változó technika hogyan söpri le a régebben, régebbi technikával készült képeket, adatokat, hogy a folyamatosan újuló és frissülő rendszerek mennyire tudják értelmezni a régi programokat, hogy az adathordozók mennyire tudják valóban biztonságosan tárolni a rajtuk elhelyezett adatokat. Az öt éve archivált képeket majd tizenöt év múlva milyen rendszer, hogy fogja kinyitni, előhívni?

Már nem az örökélet igényével készülnek a képek, nem azzal a céllal kommunikálnak. Megszületnek ebben a térben, és míg feladatuk van, míg van rájuk kíváncsiság, érdeklődés, addig léteznek, utána meghalnak, elfelejtődnek. Ebben a virtuális világban a képek helyettünk vesznek részt, helyettünk léteznek és „tesznek”, de nem a mi öröklétben való meghosszabbításaink.

7. A FOTÓ NYILVÁNOSSÁGA

A fotográfia kezdeti, elitista, kiváltságos jellege a technikai fejlődésnek köszönhetően egyre jobban háttérbe szorult és egyre szélesebb körben terjedhetett el. Egyre nagyobb nyilvánosságot kapott. Egy idő után már nem egy szűk elit készít képeket a szűk elitnek. Elitista jellegéből annyit őrzött meg, hogy hosszú ideig egy olyan speciális ismeret- és tudásanyagot vélelmez, ami nem általánosan elterjedt, de már a közösség egészéhez és egészének szól. Szűk elit készíti a képeket a közösségnek.

Áttörést jelentett az, amikor a technikai fejlődés olyan méreteket öltött és annyira előre haladt a kisfilm megjelenésével, hogy egy újabb felhasználói csoport jelent meg, akik nem akartak a hivatásos képkészítők babérjaira törni, de a technika hozzáférhetőségéből adódóan már készítettek képet saját, házi használatra. Ez már egy újabb lépcsőfok volt a fotográfia szélesebb körben való megélésében. Kezdte levetkőzni misztikus voltát abban az értelemben, hogy nem bonyolult, nehéz és drága felszerelés kellett hozzá, kialakultak a kiszolgáló

rendszerek, már a labor munkákat is ki lehetett adni, nem kellett otthon laborral rendelkezni ahhoz, hogy képet készíthessenek. A kép mindennapossá vált, kikerült a magazinokból és a fotóműtermekből az otthonokba, családapák nyakába, majd aztán az anyukák mobiltelefonjába. Demokratizálódott a fotográfia. Mára végeredményben, akinek csak kedve van, készíthet képet, bár a fényképész elit őrzi privilégiumait, mert a professzionális és amatőr felhasználás markánsan különválik. A képkészítés még mindig a hivatásos professzionális fényképezészek privilégiuma, de már nem csak ők készítenek fotókat. A Fényképezészek helye egyre inkább a művészeti iskolák és galériák világa lesz. A korábbi területekről, ahol a professzionális fényképezészeket alkalmazták, egyre jobban kiszorítják őket a fotók, amik ömlenek és ömlenek és ömlenek.

A digitális áttörést az jelentette, hogy a képkészítés teljes demokratizálódása is megtörtént, sőt azon túl is haladt. Társadalmi és identitás kényszerként jelent meg. A technika nem csak lehetővé teszi a technikailag tökéletes kép létrehozását, de a kamera magától értetődő és természetes napi felszerelési tárgy lett, akár csak azáltal, hogy majdnem minden mobiltelefonban is megtalálható. Mint írtam már csak a radikális, mindenre elszánt, a társadalmi elvárásokkal dacoló, a társadalmi kommunikációs kényszerek arcába nevető forradalmárok szűk elit kis csoportja próbálja távol tartani magát, attól, hogy a telefonjában fényképezőgép legyen. Igyekszik az apparátusokat nem integráltan, hanem alap programjainak megfelelően használni. A telefonnal telefonál, a fényképezővel felvételt készít. Még ha ez már megkésett ellenállás is. A dacolás mindenképpen szabotázs. Az apparátus programja szempontjából ez gépprombolás, tehát nem lehetnek illúzióink afelől, hogy a rendszer könnyörtelenül leszámol az ilyen deviáns lázadókkal. De legjobb esetben is magából kitesztja és reménytelen örök kozmikus magányba taszítja várbörtönnél szigorúbb rabságba zárja őket, megbélyegezve és kitesztva őket a digitális társadalomból. Olyan felületek jöttek létre, mint a már említett közösségi tér, ahol olyan oldalak, csoportok, lehetőségek vannak, ahol nem csak opcionális a képfeltöltés, hanem esetleg kifejezetten annak igényével készült a tárhely.

Az internet az egyén számára, nem csak sokféle kommunikációs csatornákat teszi lehetővé, hanem azt is, hogy saját véleményét kifejezhesse, nyilvánossá tegye. A klasszikus médiákkal párhuzamosan kialakult egy olyan nyilvános csatorna (vagy inkább csatornák), amihez bárki csatlakozhat, és véleményének, gondolatainak hangot adhat weboldalak, fórumok, blogok, szociális hálózatok révén. Ez egy olyan, a tömeg médiák világában korábban ismeretlen nyilvánosságot és akár demokratizálódást jelent, melynek komoly jelentősége van a mindennapi életünkre nézve. Olyan, akár politikai szereplők jelenhetnek meg, és artikulálhatják magukat, amelyeknek korábban nem lett volna esélyük a klasszikus médiák felületein. Gondolhatunk itt például akár csak olyan átlagos polgárok által készített felvételekre is, melyek például az arab tavasz kapcsán keringtek, és melyeket külföldi híradások nehezen készíthettek volna, a helyiek pedig nyilvánvalóan nem tettek volna közzé. A hagyományos médiákban is egyre többször jelennek meg például bloggereknek az írásai, a webes újságok felületeire belinkelve. Így egy kölcsönös kommunikáció alakul ki a hagyományos, és az új médiák között, és a hagyományos tömegmédiák egyeduralma tulajdonképpen mára megdőlt. Ezzel egy időben megdőlni látszik a hagyományos különbségtétel adó és vevő, előállító és fogyasztó között is. Ezek a kategóriák összemosódtak, ha nem is tűntek el (még) teljesen. Bertolt Brecht biztos nagy örömmel üdvözölte volna ezt a változást.⁴⁶ Az eddigi médiák által teremtett és fenntartott nyilvánosság helyébe egy új, digitális nyilvánosság lép, mely nyilvánosságban való részvétel elvileg minden felhasználó számára lehetséges. Viszonylag alacsony költséggel és technikai erőfeszítéssel tulajdonképpen bárki előállíthat tartalmat, amit aztán publikálhat, megjelentethet a neki tetsző felületeken. Egy Facebook bejegyzés percek alatt elkészíthető, akár menet közben a mobiltelefonunkról. A technológia szociális használata hatalmasat változásokat hozott magával. Információs értelemben Banglades nyomornegyede és a Manhattan csupán milliszekundumokra vannak egymástól. Az IP-cím előtt minden ember egyforma. Nincs harmadik személy, aki egy tartalomról ítélezhetne, hogy az feltöltésre érdemes e vagy sem.

⁴⁶ Bertolt Brecht, aki a rádiónak különösen jelentékeny szerepet tulajdonított, úgy látta, hogy a legfontosabb feladat a médium demokratizálása. Az ne csak reprodukáljon és beszámoljon, hanem az emberek közti kommunikáció játéktérévé kéne válnia.

Bodo Rollka / Bertold Brecht rádióelmélete/ Rádió és Televízió Szemle /1972 2. sz.

(Elvileg persze léteznek bizonyos illegális és büntetendő tartalmak, de látványosan nagy erőfeszítésekre van szükség ahhoz, hogy ezeket az állami elhárító és bűnüldöző szervek egyáltalán képesek legyenek detektálni. Már a feltöltések és tartalomltrehozás sebességéből adódóan is nehéz ezt követniük. Amint egy illegális tartalmakat szolgáltató webhelyet törölnek, tíz másik lép a helyébe, és akkor még nem is beszéltünk az úgy nevezett *deep web*ről, ami lényegében teljes anonimitást biztosít, és a drog, fegyver stb. kereskedelem legfőbb fóruma.)

Mindeközben ironikus módon az emberek szabadon és önszántukból rengeteg személyes adatot tesznek közzé az interneten. A személyes adataink mintha a digitális kor alapanyagai lennének. Kizárólag ezáltal értelmezhető az a jelenség, hogy olyan cégek, mint a Facebook tőzsdei csúcsokat döntögetnek, és ezzel egy időben az államoknak is egyre fontosabbak ezek az adatok. Egy fényképet szerezni valakiről, melyen jól felismerhető, esetleg rokonai és barátai is jól beazonosíthatóak, a világon a legegyszerűbb dolognak számít ma már.

8. SELFIE - ÖNREPREZENTÁLÁS, ÖNIGAZOLÁS, ÖNKIFEJEZÉS...

„Egyetlen I...n rendelt számunkra, aki az embert Önnön képmására teremtette, ennél fogva mindenkit és mindegyikünket páratlanná és végtelenül értékessé alkotott. Ám valami titokzatos oknál fogva I...n világa tökéletlen. Az ember feladata az, hogy segítsen I...nnek tökéletessé tenni.”⁴⁷

„Neked a divat mondja meg, hogy ki vagy.”⁴⁸ - Nekem a selfied mondja meg, hogy ki vagy.

Az önreprezentálás és önigazolás új technikája és egyben lehetősége. A poszt-posztmodern ember hétköznapi átlagos feladata.

⁴⁷ Chaim Potok / Vándorlások könyve, A zsidó nép története / Ulpius Ház / Budapest / 2008/ 7. oldal

⁴⁸ Neurotic / Brék / Rocktérítő / 1987

Ki a király? Ki nem a király? Miért a selfie? Miért nem a selfie?

A selfie készítésben van valami engesztelhetetlenül kérlelhetetlen, valami kényszeresség. Az önreprezentálás és öngazolás kényszeres vágya. Érdekes kérdés, hogy ez egy belső vagy külső kényszer, esetleg mindkettő. Miért és végül is mi okból vagyunk kénytelenek, magunkról és szeretteinkről a világnak állandó képet adni? Selfiet kell készíteni, mert ezt várják el a többi selfie készítők is.

Csak zárójelben és érdekességként, mint új jelenséget vettem észre, hogy apró hírekben lehet olvasni, hogy hányan is hálnak meg selfie készítés közben. Az exhibicionizmus által hajtva az ember annyira különlegesnek akar tűnni a képen, mert valójában talán annyira jelentéktelennek érzi magát, hogy ebbe a nagy különlegesé válásnak a vágyába bele is hal. Felcsillan a remény, hogy ez által aztán különleges lesz, de marad csak egy a selfie készítésben meghaltak között. Vajon egyszer majd valaki veszi a fáradságot és egybe gyűjti ezeket a képeket, mint az utolsó mondatokat egybe gyűjtő könyvecskék.

Külön elgondolkodtató annak etikája, hogy akiket ábrázolnak illetve, akikről szólnak a képek, azoknak a személyiségi jogaik illetve a képmásukhoz fűződő jogaik sérülnek e. Mi van azokkal kik véletlenül kerülnek fel mások selfieire vagy képeire. Sokat gondolkoztam, hogy egy ember vajon hány képen lehet rajta különböző családi képgyűjteményekben? Vagy annak a például most felnövő generációnak a jogai, akiknek gyermekkoruk a különböző szűk családi fényképalbumokból kilépve, immáron mindenki számára nézhető módon vannak jelen a világháló nyilvános közösségi oldalain. Vajon felnőttként visszatekintve gyermekkorukra biztos, hogy jó érzéssel fogja eltölteni őket ez a nagyfokú transzparencia, ami az életüket és múltjukat átjárta? Külön érdekes kérdés, hogy ez a transzparens közeg, megőrzi e a képeket oly biztos módon a jövőnek, mint ahogy a kinyomtatott családi fényképalbum összeállítójának és készítőjének szándéka volt. Ha nem tesszük, akkor miért is nem? A nem tevés, már nem pusztán nem tudása a tevésnek, hanem nyílt deklarált tiltakozás.

Az ötlött eszembe, hogy a szobrászok miért is nem készítenek önarcképeket vagy egészalakos önszobrokat? Az önreprezentálás hiánya egyfajta

megmagyarázhatatlan és érthetetlen csak a szobrászokra jellemző belső igénytelenségből, - ami csak a XXI. századi ember sajátja, lenne esetleg - vagy az anyag tehetetlenségéből adódik. Vagyis amiket készítenek azok meglehetősen alul reprezentáltak az egyéb térbeli alkotások között.

Ennek feltevésem szerint a legegyszerűbb és legkézenfekvőbb magyarázata, nem abban rejlik, hogy a szobrászatban és a szobrászokban ne lenne meg az akarat és a vágy az önreprezentációra, illetve, hogy az önreprezentáció inkább a külső világ megfigyelésén és annak leképezésében csúcsosodik ki. A figyelem kifelé a világra és nem saját térbeli valójukra irányul. Vagy az imaginális képek öltenek térbeli formát. De mindenesetre saját térbeli kiterjedésüket, megjelenésüket a térben elfoglalt, vagyis a térből kicsonkolt térvalójuk megörökítését nem feltétlenül tekintik elsődleges feladatuknak. Ami egyszerűen a felhasznált és felhasználható anyagok anyagszerűségéből fakad. Az anyag kezelhetősége és vagy kezelhetetlensége nem könnyen adja magát erre a feladatra és a kihívások sokkal tágabbak más témaválasztásokkal.

Ezzel ellentétben, de szorosan ehhez kapcsolódva a festészetben ez az igény nagyon erősen megjelenik, sőt mi több, már-már leküzdhetetlen vágy illetve feladat az önreprezentáció. Itt kell megjegyezni, hogy azon túl, hogy a vászon és a festék használatában és kezelhetőségben is sokkal kézenfekvőbb ilyen feladatokra (Persze ne tekintsük úgy a művészeket, mint akik kizárólag, pusztán az egyszerűbb és könnyebb anyag használat irányába szeretnének menni. Sőt esetleg nem jelentene számukra kihívást, az anyag megtörése és a gondolataik elképzeléseik és a vágyaik szolgálatába állítása. De azt el kell fogadnunk, hogy minden anyagnak és technikának meg vannak a maga lehetőségi és korlátai.

Annak ellenére, hogy ezeket a határokat, lehet, kell is és szokták is feszíteni, de a korlátok attól még ott vannak.) Talán mondhatjuk, hogy a festészet kiváltotta a szobrászat ilyen jellegű feladatait. Mint ahogy tagadhatatlan, hogy a fotográfia felszabadította a festészetet a pusztán a látvány szolgáló rögzítésének vágya és feladata alól. Pontosabban ettől a vele szemben megfogalmazott elvárástól. A látvány minél pontosabb másolása helyett megadta a lehetőséget az alkotás

szabadságára. Az egyéni szubjektum mindenk fölé helyezésével, ahol a látvány már csak eszköz az imaginális kép megjelenítéséhez.

Itt érkezünk el arra a pontra ahol kifehérlik, hogy ezzel a fotográfia nem csak valami levetendő koloncot vesz a nyakába, hanem beteljesíti azt a küldetést, amire teremtett. Pontosabban, amire az apparátus készült. Feladata az (legalábbis a kitalálásának eltagadhatatlan vágya ez), hogy a környezetet, a világot a legpontosabban rögzítse és visszaadja, láthatóvá tegye (sajnos komoly és kérlelhetetlenül tagadhatatlan hiátusa, hogy csak érzékelhetővé és nem érezhetővé). A valóság végre az legyen, ami. Itt nem foglalkozunk a valóság elméleti, filozófiai meghatározásával. Ebben az értelemben a valóságnak inkább csak valami naiv felfogásáról van szó, mely úgymond a külső tények igazságát, állandóságát, megkérdőjelezhetetlenségét és a szubjektumtól való totális függetlenségét állítja és várja el. Az ilyen, akár hétköznapiak nevezhető felfogás azt az elvárást fogalmazza meg a fotóval szemben, hogy a valóság és a valóságról alkotott kép közé ne furakodjon, és engesztelhetetlenül ne is furakodhasson be az egyéni szubjektum (még ha nem is szándékolt, de mindenképpen jelenlévő és megjelenő) torzító hatása.

„Nyugtalanító érzés mikor rádöbbenünk, hogy a valóság pusztán illúzió, és legjobb esetben sem más, mint az adott helyzet szereplőinek megegyezésén alapuló észlelet demokratizálása.”⁴⁹

Az önarcképet a saját magunk képmásának, illetve testi és szellemi valónknak a világban betöltött, és az idő folyam végtelenéből kihaló kis szeletének rögzítésének vágya hozza létre. Az apparátust, ami képes erre a feladatra, de legalábbis elhiszük neki (anélkül, hogy meg akarnám személyesíteni) ezzel a tulajdonsággal ruházzuk fel. Az apparátus fejlődése is ebbe az irányba halad, mikor a kompakt képek nyújtotta képkészítési demokratizálódás után a képkészítés kilép a maga megosztott és megszokott és addig hagyományos medréből és új feladatokkal és lehetőségekkel felruházva, mint technikai apparátus is megváltozik.

⁴⁹ Irvin D. Yalom / Szerelemhóhér és más pszichoterápiás történetek / Park könyvkiadó / 2014 / Budapest / 210. oldal

Az apparátus alap elve megmarad, de mind feladata, mind a hozzá fűzött elvárások illetve működési, kezelhetőségi és forma nyelve megváltozik. A feladat és a funkció már nem önmagában áll, hanem egy összetettebb apparátus rész egységévé, egyik alkotó vagyis mellék, de alapvetően kihagyhatatlan elemévé változik. (Direkt nem degradálódik, mert ez nem feltétlenül visszafejlődés inkább egy fejlődési lehetőség, következmény) Nem önálló entitásként működik tovább, nem önálló gépként, hanem egy komplexebb multimédiás gép keretében és formájába beágyazódva, annak szerves és elengedhetetlen részeként, de véletlenül sem vezér vagy főfunkcióként. (Nem a fényképezőgéppel telefonálunk, hanem a telefontal fényképezünk.)

A multimédiális korban élő ember, új a régiektől eltérő viselkedési, kulturális mintákat és szokásokat vesz fel és alakít ki, amivel a társadalmi érintkezésnek az eddig kialakult modusait más mechanizmusokra cseréli.

Akivel nem akar az ember találkozni, azt felhívja és beszél vele. Akivel nem akar beszélni sem, annak rövid szöveges üzenetet ír. Akinek írni sem akar, annak képet küld...? Ez így kicsit talán leegyszerűsített és sematizált, de lényegében ezt a sémát alappillérként használó modell bontakozik ki. A kép könnyen elkészíthetővé vált, mindenki számára. A virtuális térben a kommunikáció kép alapú, ami nem zárja ki a szöveget, de már nem dominánsabb a képnél. Ennek előfutára volt a lapkiadásban a képes magazin. Kényelmesen kezelhető apparátusok és azok programjai és azok által működtetett automatikák teszik lehetővé az egyszerű és kompakt képek készítését, gyártását. A képkészítés már nem privilégium, nem lehetőség, hanem feladat, sőt inkább elvárás. Egyrészt az egyszerű készítési lehetőség miatt, másrészt a könnyű kezelhetőség folytán.

Arc

Az arcnak nagyon pontosan meghatározott paraméterei vannak. Az arcon elhelyezkedő szervek és maga az arckoponya és fejkoponya arányai és elhelyezkedései csak egy nagyon szűk mozgástérben változhatnak. Pár centiméteres eltérések már nagyon durva abnormitást jelenthetnek. Természetesen senkinek sem teljesen szimmetrikus az arca, de a szimmetriához és egyfajta arányosságához való közelítést várunk el az arcoktól ahhoz, hogy normálisnak tartsuk őket. A frizúrával, arcfestéssel és ékszerekkel az ember

igyekszik ezt a kívánt szimmetriát és arányosságot mind inkább elérni. Legalábbis a tökéleteshez közelítő arányosság illúzióját felkelteni

Az ember kiemelt képessége az arcok észlelése és felismerése. Nem csak az emberre, de minden emberszabásúra is jellemző az a kitűnő képesség, hogy a mások tekintetéből, fejtartásból sokrétű szociális információkat tudnak kiolvasni. Agyunkban külön területek vannak az arc különböző aspektusainak érzékelésére. Ebből is jól látható, hogy milyen kiemelten fontos szerepe van az emberi világban az arcnak. Az emberi arcot nem borítja szőr, ezért a legapróbb rezdülések is jól láthatóak rajta. Az arcból, a mimikából rengeteg információt tudunk kiolvasni, ami elengedhetetlen a társas érintkezésben, kommunikációban és egymás felismerésében. A tapintást kivéve minden érzékszervünk az arcon vagy legalábbis a fül esetében a fejen található. Ez az a testrész (a kéz mellett), ami a legfontosabb szerepet kapja a külvilággal való érintkezésben. Ezekkel a szervekkel kommunikáljuk belső világunkat, és ezek által tudjuk befogadni másokéit.

Az arc és annak változásai árulkodóak is lehetnek. Olyan dolgokat is elárulnak rólunk, amiket verbálisan elhallgatunk/nánk. Az arc mimikáját persze lehetséges kontrolláltan is használni, ahogy ezt tesszük nap mint nap, de ez hosszas tanulást igényel (a gyerekek sokszor elég gyorsan „lebuknak” a füllentéskor, mert pont ez a képességük még fejletlen), és a tanulás mellett ez a szabályozott és akaratlagos archaszólat talán tehetséget is igényel (gondoljunk itt például a színészekre, főképp a filmszínészekre). Ha jól odafigyelünk, akkor egyértelmű, hogy a legtöbb ember nem tud úgy hazudni, hogy az arca ne árulja el. Persze nem csak a konkrét hazugság esetében van ennek jelentősége, hanem mindennapos szociális viselkedésünkben is számtalanszor fordul elő, hogy a társas jó viszony érdekében egy picit több együttérzést, jókedvet, felháborodást stb. mutatunk, mint amennyit valójában talán érzünk. Azt mondják, hogy a szem a lélek tükre, és ha akarom, akkor kiterjeszthetjük ezt az arcra. Az arc mindamellett, hogy valóban sok mindent megmutat az egyénből, használatban is van, és eszközként is funkcionál.

Az arc látványos manipulálása vagy eltakarása nem véletlenül kelt sokszor bizalmatlanságot vagy akár ellenszenvet az illető irányában. Az arcon viselt szándékos és erőteljes változtatások (tetoválások, hegek, ékszerek) főleg természeti népek körében jelenthetik az illető társadalmi státuszát vagy valamilyen rituális jelentőséggel is bírhatnak. Ámde minden, ami dekódolhatatlanná teszi az arc mimikáját, az rongálja az egyén szociális kapcsolatait és azt a benyomást keltheti, hogy az illető rejteget valamit. (Érdekes, hogy a született vakok esetében például az arc mimikája nagyon csekély, hiszen a mimika legnagyobb része vizuálisan elsajátított képesség. Ez a deficit sokszor nagyon megnehezíti a látók vakokkal való kommunikációját, mert a látó hiába keresi a vak arcán a nonverbális kommunikáció jegyeit.)

Képmás

„Az arc eredendően az egész embert jelképezte. Egykor általánosan elterjedt hiedelem szerint az arcmás maga az ember. A természeti népek ezért féltek eleinte a fehér ember fényképezőgépétől; úgy hitték, képmásukkal a lelküknek is birtokába jut (ang. loss of face, szó szerint arcvesztés, ez tekintélyvesztés) jelent. A rontó (vadász-) mágiában ezért kap szerepet a kiszemelt áldozat képmása; úgy hitték, a rajta elkövetett ártás végez tulajdonosával is. A vallások a felsőbbrendű hatalmakat emberi vonásokkal ruházták fel, a régiek azonban éppen ellenkezőleg hitték: I...n teremtette az embert a maga képmására (Ter 1,26). Egyetemes képzet szerint az ég a Legfelsőbb Lény (tkp. égisten) arca. A zsidó vallás és az iszlám tiltja az istenábrázolást, valószínűleg ama ősi, egykor általános gyakorlat folyományaképp, mely az istenség –igazi képmását- igyekezett elrejteni az illetéktelenek elől. A régiek úgy hitték, ha az ellenség közel férközhet istenük képmásához, az romlásukat okozhatja. Ezért volt titkos az istenség szent neve is. (Hogy a görögök bevehessék Tróját, egy jóslatnak engedelmeskedve el kellett lopniuk a városvédő Athéné szobrát, a Palladiont. Amikor Jákob megszökik apósától, Lábántól, felesége Ráchel ellopja apja házi isteneit, és magukkal viszi, Ter 3,19 skk). E hiedelemmel egy tőről fakad az a képzet, mely szerint a gonosz szándékkal közeledőt egy szörnyepofa (őrzőisten, az istenség arca) elriaszthatja. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy az istenábrázolás csábítása oly erős lehetett azok számára is, akiknek pedig a törvény a legszigorúbban tiltotta ezt (a Biblia számtalan helye példa rá). A tilalom megkerülésére az emberi arc szimmetrikus

felépítése ad lehetőséget. Meghatározott módon elrendezett szimmetrikus minta (növényi ornamentika, kalligráfia) arcszerű mintát rajzol elénk anélkül, hogy a – faragott kép- készítésének a bűne bizonyítható volna. Ezek az istenképmások, melyeknek többek között óvó, bajelhárító képességeket tulajdonítottak, lényegében az ősi égarc ábrázolások későbbi hasonmásai. Az arc, illetve a fej részei igen alkalmasak a karakterek megkülönböztetésére. Elég itt a Húsvét-sziget hosszú fülű istenszobraira , a közép-amerikai, prekolombiánus csőrorrú madárember ábrázolásokra vagy a hokkaidói ajnu nők eltúlzott szájfestésére utalni. Ezek az arcvonás-kiemelések törzsi eredetmítoszok kifejeződései.⁵⁰

A selfie elődjének tág értelemben a portrét lehet tekinteni. Ezen belül is az önarckép műfaját. A portré értelem szerűen egy másik ember arcképét ábrázolja, míg az önarcképet (ahogy az angol találón hívja: self-portrait) a művész önmagáról készíti. A portré bizonyos értelemben az arc, a személy reprezentálása. Ennyiben közelít a maszkhoz, hogy az arc változékonyságát egy kimerevített kifejezésbe sűríti. Illetve az ábrázolt személyt is bemutathatja valamilyen meghatározott minőségében. A klasszikus festészetben jellemzően a festő önmagát is bizonyos minőségében, bizonyos attribútumokkal felszerelve ábrázolta. Mindenképpen nagyon erős az ábrázolt személy „jelenléte”, vagy ahogy Walter Benjamin hívja „aurája” a portrék esetében. Ha a művész önmagáról készíti képet, akkor ez a jelenlét kétszeres értelemben is igaz. Egyrészt az ábrázolt személy egyéni kisugárzása, illetve ugyanennek a személynek a művészi „lennyomata”, hiszen ő egyben az ábrázolt és az ábrázoló is.

A festészet esetében az önarcképet önmagunk tükörben való szemlélése segítségével, vagy esetleg emlékezetből való megfestése által készíthetjük. A fotó esetében a kamerát állványra, vagy más biztonságos rögzített helyen hagyva, a kép készítője a gép mögül kilépve, a gép elé sétálhat. Bele sétál a képébe. Ezzel a szó szoros értelmében helyet cserélt saját magával. A készítőből átlépett, átsétált azzá, akiről készítik a képet. A képet időzárral vagy távkioldóval készítette el.

⁵⁰ Jelképtár / Helikon Kiadó / Budapest / 1997 / 26. oldal

Lehet még valami tükröződő felület elé állni és ön-látványunkat lefényképezni, de itt a gép mindenképpen jelen van az alkotásban, ami gyakran cél is. Itt a szerep marad, mert az alkotó nem sétál a saját gépe elé. A beszűrődő egyéni szubjektum itt megegyezik az alkotó és az ábrázoltban.

Lehetséges még a kinyújtott kezünkben tartott gépet magunkra irányítanunk. Mint öngyilkos a fegyverét. A távolságot és nagyban a képkivágásokat is karunk távolsága adja meg, de ez biztos, hogy a legegyszerűbb és legkönnyebb módja, ha nem szeretnénk, hogy az apparátus rajta legyen a képen, illetve vagy nincs tükröződő felület például tükör a közelünkben.

Ez az önkép készítés áll legközelebb a selfiehez, ezt lehet bölcsőjének tekinteni. Itt nem kell nehéz gépet megemelnünk és tartanunk és bizonytalankodnunk. Sőt a telefonokon egy időben láthatjuk a készülő képet így kedvünkre állíthatjuk be magunkat és nem szükséges, még megfordítanunk sem a kamerát, hogy megnézzük, hogy milyen lett a kép. Így teljes mértékben uralhatjuk a készülő képet és nem vagyunk a véletlennek kiszolgáltatva.

Egyben a telefontal, mint multimédiás eszközzel, ami lassan már legkevésbé beszélgetésre használandó „kézi-készülék”, az elkészült képet el tudjuk juttatni a nekünk legszimpatikusabb felültre.

Maszk

A maszk eredetileg a rituálé világához tartozik. Voltaképp már az arc erőteljes kifestése is maszknak tekinthető. (De akár a smink, kozmetikai tetoválások, hajfestés) Még ma is, ha belegondolunk, csak bizonyos különleges alkalmakkor veszünk fel hagyományos értelemben vett maszkot, vagy festjük, maszkírozzuk el magunkat. Ünnepeken, farsangkor, melyek ritkák, illetve bizonyos dátumokhoz köthetőek, ciklikusan visszatérőek. A maszk eredetileg az átlényegülés, átváltozás eszköze és jelzője. A rituális használatban az átlényegülést tulajdonképpen szó szerint kell érteni. A sámán vagy varázsló például a maszkot magára öltve a rítus idejére valóban valaki vagy valami másnak tekintendő, nem önmagának. Később a maszkot használták művészi, színházi előadásokhoz, például az antik Görögországban. Ebben az esetben is átlényegülésről beszélhetünk, de már inkább egy művészi mintsem konkrét

átalakulásról van szó. Ezek a maszkok nem voltak különösebben individuálisak, alapvetően meghatározott nemi jegyeket és érzelmi állapotokat jelöltek, melyek könnyen dekódolhatóak voltak a korabeli nézők számára. Ennyiben a maszkot az archoz képest zártság jellemzi. A maszk az arcot reprezentálja, annak a változékonyságát így kihagyva a formából.

A rituális és színházi maszkon túl ismerünk még más fajta maszkokat is. A maszk lehet a csalás, az elrejtőzés, a védelem, a túlélés eszköze is. Ezekben az esetekben nincs szó átlényegülésről, hanem inkább arról, hogy a maszk a viselője és a külvilág között áll. Ez történhet azért, hogy a külvilágot megtévessze, vagy csak elfedje, illetve hogy a viselőjét megóvja a külvilág valamilyen káros behatásától. Elrejtse a kegyetlen külvilág elől.

Ha csalásról, vagy rejtőzködésről van szó, akkor ennek két típusát különböztethetjük meg. Vagy az arc puszta eltakarása a cél, mondjuk a sí-maszkos bankrabló esetében, tehát láthatatlanná teszi a valódi arcot, vagy a valódi arc helyébe egy másikat, egy mű-arcot helyez. Ekkor a külvilág számára személyiséget cserél, valaki másnak mutatja magát, míg a sí-maszk esetében csak felismerhetetlenné teszi az arcát. A megtévesztő, másik arc az ál-azonosulás szimbóluma. A maszk idővel az illúzió jelképe is lett – így kerülhetett az Éjszaka-allegóriák alakjaira -, majd később a hazugságé, a félrevezetésé, a csalásé. Az ilyen ál-arc számos lehet, és viselője kedve szerint váltogathatja is őket. A maszk független a testtől, habár szorosan kapcsolódik hozzá. A maszk csak egy testen tudja funkcióját betölteni. Esetleg elképzelhetünk olyan esetet is, amikor a maszk mögött már nincs is semmi, nincs hordozó. A maszk mögött, mondjuk csak egy másik maszk van, vagy semmi.

„A maszk

Mindig ott a maszk,

fehérlik kecses kezében,

mindig maszk fedi az arcát.

*Valójában a csukló
tartotta könnyedén.
Tette a dolgát:
de néha mintha
észrevétlen
az ujjhegyek
megremegtek volna.
Áll-e még a maszk?*

*Egy életem át furdalt a kíváncsiság,
de kérdezni sosem mertem.
Ám aztán egyszer –
minden bátorságom összeszedve –
a maszk mögé pillantottam.
De lám, ott semmit sem találtam,
a maszk mögött nem volt ott az arc!*

*Egy kéz volt
ő csupán,
mely kecsesen
tartotta a maszkját”⁵¹*

Ez mindenképpen nagyon rémisztő elképzelés, mivel alapvetően abból szoktunk kiindulni, hogy a maszk mögött van egy eredeti, egy igazi, egy valóságos arc. Ha a maszkot levenné, akkor láthatóvá válna a valóság.

⁵¹ ismeretlen szerző / In: Dr. Marshall B. Rosenberg / A szavak ablakok vagy falak / Nyíregyháza / IMIPrint Kft. / 2001 / 45. oldal

A digitális médiumok lehetővé teszik, hogy nagyon könnyedén öltessen magára akárki maszkot. A virtuális valóságban, mivel fizikai látványunk és alapvetően a hangunk is rejtve marad vagy maradhat, olyan identitást ölthetünk magunkra, amelyet szeretnénk. Azon túl, hogy teljesen más identitásokat is magunkra ölthetünk, lehetséges az is, hogy saját imágónkat kissé vagy nagyrészt átalakítsuk, például vonzóbbá tegyük. Ennek nagyon egyszerű eszközei a digitális képek. A fényképek manipulálása az átlagos felhasználó számára is könnyen elérhetővé és kezelhetővé vált, akár online programok segítségével.

Habár a digitális médium megváltoztatja az észlelést, de változatlanul a testhez kötődik. Az emberi test marad az alapvető, természetes médium. Bármilyen formában is jelenik meg a kép, az ember az, ahol az információ dekódolódik, immanenssé válik. A digitális kép és a médium, ahol megjelenik elektronikus tükrök, amelyek egyszerre zárnak keretbe és fogják fel tekintetünket, olyannak ábrázolnak minket, amilyenek valójában nem vagyunk, csak szeretnénk lenni. A fotográfia objektivitása teljesen megszűnik. A digitális arcok pótarcok, amelyek esetében bármilyen manipuláció és kódolás lehetővé válik. Erre a médium, ahol megjelenik, különösen jó terepnek mutatkozik. Az identitás felcserélhetővé válik. Már nem kell a valós arcot adnia a személynek, mint maszkot, vagy maszkokat veheti fel a digitális képet. A valódi arca elé tarthatja a digitális képet, mint álarcot. A kép a személy és a valóság közé áll, ahol már nem is igazán lehetséges a maszk mögé nézni. Így jön létre a testetlenített tudat, aminek a virtuális tér jó táptalaja, és virtuális testet kölcsönöz neki.

„A fénykép tárgyiasít: birtokolható dologgá tesz egy eseményt vagy személyt”⁵²

„A baj nem az, hogy az emberek fényképen át emlékeznek, hanem hogy csak a fényképekre emlékeznek. Ez a fényképeken keresztüli emlékezés kioltja a megértés és emlékezés egyéb formáit.”⁵³

„A valóság trónfosztása után csak a képviselői maradtak: a médiumok.”⁵⁴

⁵² Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 86. oldal

⁵³ Ua. / 94. oldal

⁵⁴ Ua. / 114. oldal

„Talán túlzott értéket tulajdonítunk az emlékezésnek, és nem eleget a gondolkodásnak.”⁵⁵

9. ÍRÁS – KOMMUNIKÁCIÓ

A kép gyorsan és egyszerűen kommunikál, üzen. A képalkotás megelőzte az írásbeliséget. Érdekes lenne tudni, hogy mi volt az első kép, és hol, milyen formában jelent meg. (Itt természetesen artefaktumra gondolok és nem immanenciára.) Megalkotásában valószínű az a vágy vezette a készítőjét (az alkotóját), hogy leképezze és feltérképezze a világot. Képet alkosson róla és jobban megértse. Kevésbé legyen félelmetes. Amikor a képek már nem voltak elégségesek a megismeréshez, akkor megszületett az írás. Amikor az írás, az írott szöveg már elképzelhetlenné vált, akkor újra képesíteni kellett, hogy elképzelhető legyen.

A technikai változás kommunikációs változást is eredményezett. Vagy a kommunikáció változása eredményezi a technikai változást. (Ennek eldöntése és ennek a témának a kifejtésére a dolgozat kereteit túlságosan feszesek, illetve a téma tárgyalása szempontjából mellékes is) Kialakul, pontosabban kifejlődik a beszélt kommunikáció mellett egy írott kommunikáció és az írott kommunikációban is megjelenik a kép, a modern képírás. Az írásbeliségünk már nem elég, és megjelenik egy újfajta képírás, ahol a fotó illusztrálja a szöveget, és a szöveg magyarázza a fotót. A technikai fejlődés, a nyomtatás és a fotográfia fejlődése lehetővé tette olyan széles körben való elterjedését (egyszerű sokszorosítással), hogy az írott szöveg (újságok, magazinok) elengedhetetlen kiegészítője, illusztrációja legyen, míg mára eljutottunk addig, hogy már nem a kép illusztrálja a szöveget, hanem a szöveg magyarázza a képet. Egyre elterjedtebb lesz a képi mesélés, ami ismerős a közösségnek, hiszen az írásbeliség általánossá válása előtt is komoly szerepe volt a képmutogatásnak. De itt már nem az írást helyettesíti, nem leegyszerűsítve elmeséli, hogy mit

⁵⁵ Ua. /120. oldal

mond az írás, hanem folyamatosan megújulva segíti és illusztrálja azt, illetve folyamatosan veszi át a helyét a szövegnek, míg megfordul a viszony, és a kép kezd dominálni, és a szöveg az, ami magyarázza a képet.

„Először is ott az elmében felmerülő képek és beszéd közötti különbség. Az elme képekben gondolkodik, melyeket a nyelv segítségével fordít le, majd alakít vissza ismét képekké. Ám a képekről gondolatokra, majd gondolatokról nyelvre fordítás sajna csalóka folyamat. Sok áldozattal jár: a képek gazdag, színpompás szövete, rendkívüli képlékenysége és rugalmassága, a sajátos színezetet adó érzelmi szál elvész, amikor szavakba próbáljuk őket önteni.”⁵⁶

„ Nyelvünk tökéletlen eszköz, amit régen élt és tudatlan őseink alkottak meg. Animista – a természeti erőket és jelenségeket megszemélyesítő – nyelvezettel rendelkezünk, ami tulajdonságaival arra ösztönöz, hogy változatlan, állandó, egymáshoz hasonló „normális” jelenségeket írjunk le vele, hogy varázslatos átalakulásokról, gyorsan bekövetkező gyógyulásokról, egyszerű problémákról és végleges megoldásokról beszéljünk vele. A világ azonban, melyet ezzel a nyelvvvel akarunk szimbolizálni, a folyamatok, a változások, a különbségek, a dimenziók, a tevékenységek, a kapcsolatok, a növekedés, a kölcsönhatások, a fejlődés, a tanulás és a komplexitás világa! Valójában az az egyik alapvető problémánk, hogy ellentmondás feszül a folyamatosan változó világunk és az alkalmazott nyelvi formáink viszonylagos statikussága között.”⁵⁷

„ Ha fontos a szimbólumok keletkezésének történetében a pszichológiai aspektus figyelembevétele, akkor még fontosabb lehet a jelviselkedés megértéséhez a szociogenezis vizsgálata. Marx a tőke első kötetében, az áru fétisjellegéről szóló rövid fejezetében mély logikával rámutatott arra, hogy a társadalmi ösztönzés eredményeként előállított árukban testet öltő érték lényegében az emberi munka szimbolikus megjelenési formája. Annak ellenére, hogy Marx a legmateriálisabb dolgokról, a termelésről és az áruról, konkrétan egy asztalról beszél, meglátja, hogy amint a munka terméke áruvá lesz, vagyis belép a társadalmiasulás szférájába, azonnal különleges tartalmakkal telítődik. A munka során a fából

⁵⁶ Irvin D. Yalom / Szerelemhóhé és más pszichoterápiás történetek / Park könyvkiadó / 2014 / Budapest / 219. oldal

⁵⁷ Wendell Johnson / In: Dr. Marshall B. Rosenberg / A szavak ablakok vagy falak / Agykontroll Kft./ 2001/ Budapest/ 34. oldal

asztal lesz, az anyagból tárgy, illetve áru, s ezáltal értékre tesz szert. Ez az érték nyilvánvalóan szimbolikus, mert csak társadalmi gyakorlatban válik jelképpé, s ezáltal az áru cserélhetővé. Marx ennek a rejtett mechanizmusnak felismerésével lényegében a szimbolikus antropológia előfutárának tekinthető. Azáltal, hogy felfedi az áru fétisszerű elhomályosított, rejtett jellegét, lényegében megértette azt jelképes mivoltában, és egyben rámutatott arra is, hogy a társadalmi lét hozza létre ezt a szimbolikus viszonyt.”⁵⁸

A nyelvet helyettesíti a képmutogatás, amivel mutatva beszélhetünk. A mitikus kép, a kép, mint rituális használati eszköz, újra megjelenik. Azonos formában csak más hordozón és új feladattal. Régi funkcióit levetkezi, és új jelentésekkel töltődik fel.

A kép illusztrálja a szöveget, a szöveg magyarázza a képet, és ez így együtt kiváltja a beszélt szöveget. Itt ez most azért fontos, mert alapvetően egy szóbeli kommunikációra készített eszköz tartalmi és használati változásán belül jelenik meg a fotográfia és azon belül az önportré, és annak változása.

Átalakul a kép készítéséhez és fogyasztásához fűződő viszony is. A képkészítés többé már nem egy szűk elit privilégiuma, nem igényel szaktudást, hozzáértést. A technika mindenkit képessé tesz a technikai kép készítésére. Az eredmény közzététele, tárolása, megoszthatósága az internet világában minden hálóképes ember számára biztosított. Nem csak lehetőség, szinte elvárás. Természetes közeg lett a képkészítés, ahhoz hasonlóan, mint amikor elterjedt az iskoláztatás, az írás tanításával megszűnt az analfabetizmus. Akkor az írás mágiátlanodott, most a képkészítés. Természetessé vált, alapélmény lett. Ma ez az új írás és az az analfabéta, aki ezt az új közlésformát nem tudja értelmezni. Ma betűk olvasása nélkül talán könnyebben lehet boldogulni, mint a képolvasás képessége nélkül. A hatékony kommunikációhoz ma nem csak a képolvasás kötelező, de a képkészítés és a közzététel is.

„A szavak, amiket használunk, alakítják a gondolkozásunkat.”⁵⁹

⁵⁸ Jelképtár / Helikon Kiadó / Budapest / 1997 / 9. oldal

⁵⁹ Heller Ágnes / Filozófiám története / Budapest / Múlt és jövő kiadó / 2009

A szavak, azok megfelelő ismerete és pontos használata alakítja gondolkozásunk minőségét. A képek még jobban befolyásolnak bennünket. Az írott szöveggel szemben könnyen maradhat intakt a szemlélő, ha nem olvas bele, nem olvassa el, így az halott marad a számára. Az információt tudja kezelni, mennyiségileg és minőségileg egyaránt. Lehetősége van arra, hogy a szöveget ne olvassa tovább, az információkat szűrje, a szövegek között válogasson. A képek a szövegeknél sokkal agresszívbak. Befogadásukhoz elég egy pillanat. Megértésük nem igényel elmélyülést, dekódolásuk gyors és egyszerű. A képekkel szemben kiszolgáltatottabb a szemlélő befogadó, mert nincs lehetősége kontrollra, nem teheti meg, hogy ignorálja a képeket, mert a befogadás aktusa már a döntési helyzet előtt megtörténik.

A kép hatása a szövegénél azért különlegesebb, mert akkor is érvényes, ha nem foglalkozunk vele. A képek körbevesznek minket, kommunikációnk részévé váltak.

„Mi, a fényképek univerzumának lakói hozzászoktunk a fényképekhez: mindennapossá váltak számunkra.”⁶⁰

Még ha meg is próbálkozunk azzal, hogy ne vegyünk tudomást róluk, akkor is hatnak ránk. Az egységnyi idő kitágul, hosszabbra nyúlik az információtelítettségtől. A vizuális ingerdömping, az információs zsúfoltság megértése és kezelése csak úgy lehetséges, ha az eddig használt mechanizmusokat újak váltják fel.

Újfajta írásbeliség alakult ki, ami valójában kép-írásbeliség, de a szövegek már csak magyarázzák a képeket. A lényegi információhordozó a kép, a szöveg kiegészítő, magyarázó információ csak.

„Egy fotó felirata hagyományosan semleges, tájékoztató: dátum, hely, nevek.”⁶¹

Mennyiségi és minőségi szempontból is elképesztő képhalmaz vesz minket körül, amely folyamatos változásban, körkörös mozgásban van. A közlésfolyamat részeként újabb és újabb képek keletkeznek, amelyek

⁶⁰ Flusser, Vilém / A fotográfia filozófiája / <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia>

⁶¹ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 50. oldal

aktualitásukat és jelenbeli idejüket elveszítve elmúlnak, feledésbe merülnek, törlődnek. A régieket kiszorítják az újak, a képi információközlés természetes velejárójaként. Az informális csatornáinkba kerülő újabb és újabb képek megértésének csak a befogadásukhoz rendelkezésre álló idő rövidsége szab határt.

A képi kommunikáció azért is lényegesen leegyszerűsített kommunikációs mód, mert nincs idő arra, hogy a képen minden kontextus elemében szemléljük és elemezzük, mivel egységnyi idő alatt rengeteg kép kerül a szemünk elé, amelyek információtartalma a legegyszerűbben dekódolható elemekre épül a gyors és egyszerű megértés érdekében.

A képfogyasztás – mint azt mindannyian tapasztaljuk- elkerülhetetlen. Ugyanez lassan elmondható a képgyártásról is. Nem csak azért, mert szinte minden mindennapi használati eszközünk erre predesztinál bennünket, hanem azért is, mert nagyon erős társadalmi nyomás és kényszer várja el ezt tőlünk. Annak köszönhetően (?), hogy a technika lehetővé teszi, hogy bármikor, bárhol, bárhogy kommunikáljunk a képekkel, ez már szinte elvárás. Aki nem tud képekkel kommunikálni, az kimarad a beszédből, se róla se vele nem lehet beszélni. Néma lesz. Olyan, mintha nem beszélné a közösség nyelvét, legfeljebb értené. Beszűkülnek kommunikációs lehetőségei, szimpla befogadóvá válik. Reaktiválni magát csak az új nyelv elsajátításával, de kiváltképp használatával tudja.

10. AZ IDŐRŐL

Kronosz és Kairosz

Már a régi görögök is különbséget tettek, idő és idő között. Megkülönböztették az események egymásutániségában folyó időt, amit kronosznak hívtak. Ez, mint egy általános idő fogalmat használták. Illetve ettől eltérően külön kezelték az események közötti különleges pillanatot, időt, amikor valami különleges történik, ezt kairosznak nevezték. Hogy mit értünk e között a két minőség között

az nyilván nagyban a fogalmak használójától függ. Mindenesetre talán úgy lehetne a legjobban tetten érni a különbséget, hogy kronoszt egyfajta mennyiségnek, míg kairoszt minőségnek tekintjük.

„Ha valami távolság van a tárgy és a szemlélő között, a fotó mondanivalója többféleképpen olvasható.”⁶²

A többféleképpen olvasható és mennyiségében nem korlátozott nyomot rendszerezni, kategorizálni és tárolni kell, hogy megőrződjön, könnyen előhívható és kereshető legyen. Ebben van egy el nem hanyagolható időfaktor, hiszen az idő lényegéből fakadóan telik, folyik, múlik, múltékony és egy képzeletbeli lineáris úton halad előre, amit mi másodlagosan érzékelünk, ami lineárisan haladva bomlást, folyamatos változást jelent a minket körülvevő tárgyokban. Én ezt a munka-hipotézisemből igyekszem kihagyni, mert nem úgy vizsgálom a fotográfiát, mint valamit, ami állandó vagy állandó maradhat, hiszen pont az időtényező miatt nem lehet az (az objektivitásból és a mumifikáló képességéből adódóan joggal várnánk vagy szeretnénk, hogy valóban időtálló legyen. De valójában az egyik legsebezhetőbb és az időnek legkevésbé ellenálló technika), de mégis úgy tekintem, mert az állandóságra törekvés igényével készült, és a megítélése szempontjából ez számít, nem pedig a valóságos időtállósága. Bár az archiválás egyik lényege a megőrzés és az eredetik megtartása dacolva az idő pusztításával, de én most nem a fotográfiai anyag múlandóságának kérdését, hanem az örökkévalóságra való törekvésnek szemléletén belüli átalakulást vizsgálom.

Lehetősége van bárkinek az először készített felvétel birtoklására. Egy esemény elsőként történő megörökítése bárkivel megtörténhet – és még ha esetleg pillanatnyilag nincs is tudatában korszakalkotó tettének-, a technikai feltételek adottak. A történés rögzítése bizonyítja a szemtanúságot.

Mitől lesz egy kép, egy fénykép jó, vagy tökéletes, esetleg elfogadható? Annak igényével készült, hogy tökéletes legyen, vagy azzá változott, megérett, vagy olyan változások történtek, amelyek értéket láttatnak benne, növelik az értékét? Egy váratlan esemény, vagy egyszerűen az idő az, ami felértékel vagy leértékel

⁶² Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó/ Budapest / 2004 / 35. oldal

egy képet? Rengeteg egyéni szubjektív ítélet van, amit elfogadhatunk vagy éppen nem, de ez mit sem változtat, mert készen kapjuk az ítéleteket.

Időbeliség, múltbeliség, szinte ez a legelvitathatatlabb a fotográfiától, tehát az, hogy egy már megtörtént esemény megörökítésre került. Valami volt, vagy megtörtént, és mi ezt most a jelenben nézzük, nézhetjük. A fotográfia legnagyobb szépsége, hogy átnyúlik a halálon is, igazi mumifikálás történik. De még a jelen időben is érdekes visszanézni akár egy tegnap készült képet is, aminek a valós alapja már nem jöhet vissza, nem létezhet, csak egy módon: a fényképen. Mindaz, ami halott, vagy ami elmúlt, az a fotón keresztül egy folyamatos, élő jelenbe kerülhet át. A fotóban élhet tovább.

Azért is nehéz megfogni a digitális képet, mert valójában nincs, mivel csak egy program által generált adatsor, amit megint csak egy (másik) program által tudunk előhívni, és ami a legrosszabb, hogy a megjelenítéséhez sem szükséges már semmi olyan technika, ami maradandó nyomot hagy, hiszen a digitális kép akár monitoron is nézhető. De mivel az idő kihagyhatatlan, mindenképpen egyedi és különleges dolog jön létre.

Messziről kezdtem, az ember kezdettől fogva létező régi vágyától, a mumifikációtól, a jel hagyásán, annak leképezésén és megértésén át, és addig jutottam, hogy a társadalom lehetőséget kapott a saját maga által előidézett technikai fejlődés által. Használtam érvként a művészi igénnyel készült alkotásokat, amelyeket már nagyon erősen áthat az egyéni szubjektum és a tömegnyomás, amit már nem lehet objektívnek tekinteni. A fotókészítés igényének nem biztos, hogy megfelel az elkészült fotó, később felmerülő, az alkotói szándéktól távol álló igénynek ettől még a későbbiekben mégis megfelellhet. Beszéltem egy igényről, majd az igényekre adott válaszokról, a technikai fejlődésről, ami ezt lehetővé tette, vagy legalábbis elhitette, hogy képes objektív lenni és az egyéni szubjektumot kiiktatni. Arra jutottam, hogy az egyéni szubjektum nem kihagyható, így a kép nem mindig az, aminek mi tekintjük, tehát elhamarkodott kijelentés az, ha bármilyen képet megítélünk, vagy nagyon szűkre kell szabni a területet, amiben a kritika megfogalmazódik, mert számtalan más kontextusban, vagy nézőpontból támadható lesz.

Fontosnak tartottam azt elemezni, hogy a technikai fejlődés milyen erős módon hatott vissza a használójára, ami lehetővé tette, hogy gyökeresen máshogy viszonyulhassunk a magunkról alkotott képhez és a képkészítéshez.

Nem csak arról van szó, hogy a technika kiszélesítette a használók táborát, hanem arról is, hogy gyökeresen más fogalmaink lettek a képről. Új társadalmi kapcsolatrendszerünk lettek, amelyekben másként definiálódik a kép és a fotó, máshogy és másra használjuk, de nem mondunk le kezdeti ígéreteiről. Nem úgy tanultak meg az emberek fotót készíteni, hogy elsajátítottak egy szaktudást, hanem könnyű lehetőséget kaptak, és olyan környezetet, ahol élniük is kell a technikai fejlődés adta lehetőséggel, az apparátus működteti őket a programja által, és annak eszközeit nem csak használniuk kell, de azok produktumaival zsúfolt vizuális környezet is veszi őket körül. Újfajta vizuális kultúrában élünk, ami feltétlenül fotó alapú, fotókra épül.

Említettem az írásbeliséget és azt, hogy aminek most szemtanúi vagyunk, az a képírás, mint új írásbeliség megjelenése. Az emberek nem könyvekből és mesterektől tanulnak fotózni, hanem már egymástól, a környezetüktől, miközben csak egy olyan vágyukat elégítik ki, ami a kezdetektől fogva meg van. A technikai tudatlanság már nem korlátoz senkit, és a környezet nem csak hogy bátorítja, de követeli is a fotókészítést.

Mit okoz ez a digitális átalakulás? Milyen hatással van, lesz ránk, a jelenünkre, és ami a fotográfia szempontjából leginkább fontos - mivel ez egyik lényege, létrejöttének értelme-, a jövőnkre. A fotográfiai idővel szeretnék foglalkozni. A fotográfia idejével. A fotográfiai idővel, mint állandóval. A fotó feladatának az átalakulásával, és azzal, hogy vajon átalakul-e a fotó definíciója, megváltoznak-e a fotóról alkotott elképzeléseink, vágyaink.

Átalakul-e a viszonyunk a képhez, más okból készítünk-e képet, mint régen, és hogy az az ok, amiért régen fényképeztünk, nem áll-e ellentmondásban azzal, amiért ma készítjük. Ellentmondás esetén még ugyanarról a jelenségről beszélhetünk-e? Mi akartuk, hogy a képkészítés jelensége átalakuljon, vagy a technikai fejlődés elengedhetetlen velejárója a hozzá fűződő viszonyunk átalakulása?

Azt állítom, hogy a fotográfia átalakulása és az emberek képhez fűzött viszonyának az átalakulása visszahat ránk. Visszahat a múltunkra és átalakítja a jövőnket azon keresztül, amit gondolunk róla.

Nagyon nehéz az idő fogalmát meghatározni, mert sikamlós és átfoghatatlan kiterjedésű, nem lehet tudni, hogy van-e eleje és van-e vége. Nem tudjuk igazán felfogni, mert ha el is fogadjuk, hogy végtelen, mi csak egy kis szeletét láthatjuk be földi életünk során. Tehát az idő végtelenségéről csak elképzeléseink lehetnek, tapasztalataink nem. Tapasztalataink csak szakaszairól lehetnek, amik hagyományozódnak ránk. A mi szakaszunknak van eleje és van vége, és közben, amiben benne vagyunk az a pillanat, a másodperc, a folyamatosan változó. Érzékelésünkben ezért kicsit kiszélesedik, és a nemrég' múlt, a jelen és a jövő áll össze jelenné. A múlt tudásával és a pillanat tapasztalatával preconcepciót gyártunk a jövőre.

„26. Az azonban már tiszta és világos dolog, hogy múlt és jövő nincsen. Nem sajátos értelemben mondjuk, hogy három idő van, múlt, jelen és jövő. Sajátosabban talán úgy mondanók, hogy három idő van: jelen a múlttól, jelen a jelenről, és jelen a jövőről. A lelkemben ugyanis ez a három valami ott van, de máshol meg nem találhatom. Emlékezésünk: jelen a múlttól. Szemléletünk: jelene a jelenről. Várakozásunk: jelen a jövőről.”⁶³

A fotográfiában az idő vitathatatlanul fontos, hiszen az egyik lényege és alapvetése. Egyrészt technikai szempontból, a megfelelően megválasztott expozíciós idő a megfelelő blende álláshoz. Másrészt, ami a vizsgálatom tárgyát tekintve még fontosabb, a kép időbelisége miatt. Valamiért fontos tudnunk a képek keletkezésének idejét, okát és körülményeit, mert így tudjuk csak a megfelelő kontextusban kezelni, vagyis értelmezni. (pl. Robert Capa A milicista halála című fotója a spanyol polgárháború alatt készült, és mintegy ikonjává vált a kornak, a fasiszta elnyomók ellen küzdő hőssel, aki éppen abban a pillanatban(!) hal hősi halált értünk. Teljesen más a fotó megítélése, ha egy elkapott pillanatot örökít meg a leselkedő apparátus és más, ha egy megrendezett propagandaképről van szó.)

⁶³ Aurelius Augustinus / Vallomások / Gondolat Kiadó / Budapest / 1982 / 365. oldal

A fényképre, mint az objektívet ábrázoló képre azért volt igény mindig is, mert ez a törekvés tette lehetővé, hogy olyan objektív nyomot hagyjunk, amit nem befolyásol még az egyéni szubjektum sem, hogy objektív módon megmaradjunk a jövő számára úgy, ahogy a kép készültekor vagyunk. Mindaz, hogy hol vagyunk, hogy nézünk ki, mit csinálunk: jel. Fontos a jövőben a képet néző számára ahhoz, hogy tudja értelmezni a képet. Mert a jövőben a jelen a múlt lesz. Ez egyfajta mumifikációs igény, amely arra irányul, hogy a múlt valahogy tovább élhessen a jelenben, ami számunkra a jövő.

A képnek több időbelisége van egyszerre. Van egy keletkezése, az ábrázolt pillanat, ami a jelenben a jövőnek készül, ahol a jövőbeni jelenben a múlt lesz. És ezt már a készítés pillanatában tudjuk, ezért ezzel az igénnyel készítjük, hogy betöltse ezt az idő-átfordító szerepét is. A fotónak van egy olyan idő szelete is, amelyben nagyon pontosan, a másodperc törtrésze alatt képes megállítani az idő folyását azzal, hogy rögzíti az idő és a tér egy nagyon szűk szeletét. Ennek elképzeléséhez a leghétköznapibb példa, amikor nevetést vált ki egy kép, amin az ábrázolt furcsa fintort, grimaszt vág. Ez azért fontos, mert ez a „valóságban” általában fel sem tűnik, mert a külvilágot nem kikockázva érzékeljük, hanem folyamatában. Ezt a folyamatot szakítja meg, állítja meg az objektív kép.

Mumifikálni akarunk vagy üzeni? A jelen rögzítődik a jövő számára, kiegészítve egy olyan technikai háttérrel, ami lehetővé teszi a jövőbeni reprodukálhatóságot, továbbélést, vagy túlélést. Ezzel ellentétben a digitális kép és a digitális kép kezelésére létrejött, majd annak megjelenítésére szolgáló egész világot behálózó cyber-tér nem a jövőnek, hanem a jelennek szól. Folyamatos jelenben van. A kép, mint üzenet jelenik meg, ami lényegesen direktebb és gyorsabb közlési mód lehet, mint az írásbeliség, ráadásul a technika lehetővé teszi a bonyolult kép egyszerű, akár technikailag tökéletes elkészítését is. (Technikai és nem esztétikai tökéletességről van szó.) Újfajta tudás alakult ki, aminek segítségével lehet kódolni a digitális képet. A szándékosan nem klasszikus ikonográfiára, hanem fotó ikonográfiára épülő, de attól eltérő ikonográfia fejlődik.

Új képírás és új képolvasás jelenik meg, amely a korábitól eltérő, mert nem a jövőben akar nyomot hagyni, hanem a jelen folyamatában akar részt venni, mintegy valósággá válni a jelenben. A jelent akarja kiszélesíteni, megnyújtani, de nem megőrzés, raktározás céljából.

Egy kép egy adott időpillanatban számtalan helyen lehet, nincs egyidejűsége, és korlátossága is megkérdőjeleződik a technikai fejlődéssel. Nem magamról magamnak (illetve a jövőnek), hanem a jelen nyilvánosságának készül a kép, a kibernetikus világ agorájára kerül. Az eredeti fogalma is különös átalakuláson megy át. A szellemi termék esetében mindig kérdéses, hogy az mennyire termék annak kézzelfogható értelmében. A digitális képnek sincs kézzelfogható eredetije. A digitális kép végeredményben egy nullákból és egyesekből álló adathalmaz, ezért a digitális kártyát nem lehet eredetinek tekinteni csak azért, mert arra másolódik, azon kerül először rögzítésre a digitális kép. Szeretném azt eredetinek tekinteni, ahol van fizikai valójában a kép. Általában a digitális kártyára exponál a kamera, majd a képi adatok mentés által kártyáról gépre kerülnek. A kártyáról letörlésre kerül az anyag, hogy új meg új képek kerülhessenek rá. A digitális fotózás esetében nincs olyan abszolút eredeti, amilyenek az analóg technikában a negatívot lehetett tekinteni. Ez befolyásolja a képkészítéshez és a képfogyasztáshoz való viszonyunkat is.

Antonioni *Nagyítás* című filmjének egyik vezérmotívuma az az érdekes kérdés, hogy mi a valóság, a valóságként megélt valóság, és a valóságról készült fénykép vagy kép közötti áthidalhatatlan szakadék. A rendező mindezt tovább bonyolítja akkor, amikor újabb kérdésfelvetést idéz elő akkor, amikor a filmben a negatívokat ellopják és a nagyításokról készült kópiák maradnak meg eredetinek. Felvetődik az eredetiség kérdése, hogy tulajdonképpen mi is az eredeti egy analóg környezetben, ahol sokkal jobban és könnyebben behatárolható az eredeti, vagyis az, amiről készülhetnek a kópiák. Az eredeti eltűnésekor vagy megsemmisülésekor helyébe léphet egy új eredeti? Van az eredetiknek egy hierarchiája ahol egymást követhetik. Vagy akkor ez már egy eredeti nélküli eredeti?

A digitális képnek nincs eredetije, negatívja. Nincs negatív, amiből átfordítható a pozitív eredetibe. A digitális kép van, vagyis lesz, és majd számtalan pontos másolat készíthető. De ez nem is fontos, mert a tárolása is virtuálisan történik abban a közegben, amely számára készült, amelyik a virtuális világot szeretné becsatornázni az észlelt világba, az észlelt világról készült képekkel felépíteni, mintegy kitapétázni a virtuálisat. A két vagy több világ a képek által biztosítja az észlelt vagy tapasztalt és a virtuális közötti átjárást. A kép segít eligazodni és kommunikálni felgyorsult világunkban, ahol szinte már a másodperc sem egy másodperc, hanem sokkal több, vagy éppen kevesebb. Az időt persze nem lehet komprimálni, vagy gyorsítani. Csak azt tehetjük, hogy a tevékenységeinket és az információközlést felgyorsítjuk, párhuzamossá tesszük, és így rövidebb idő alatt több feladatot végzünk el. Egy másodperc alatt nem egy másodpercnyi dolog történik, hanem becsatornázottságtól függően akár számos. Érdekes módon azáltal, hogy az új technikák lehetővé teszik az egyre gyorsabb feladat végrehajtást, nem több, hanem sokkal kevesebb időnk lett. Felgyorsultak az információk, és a mennyiségük is számottevően megnőtt. Fontos a megfelelő és pontos dekódolás. Az elmélyülten megírt, átgondolt szöveg hasonló módon történő olvasására nincs idő és lehetőség.

Adott egy technikai lehetőség és egy technikai környezet. A kép készítés és közlése is gyorsan, egyszerűen lehetséges. A képek világa átfonja az érzékelt világot, és a virtuális tér is a valós, érzékelt világ része lett. Az endoszféra közösségi színterén addig őrződik meg az információ, amíg érdeklődés van rá. Ha érdektelenné válik vagy elavul, akkor törlődik a rendszerből, illetve a médium, mint technikai rendszer, csak bizonyos telítettséget enged, van egy adott kapacitása, vannak határai.

Sok-sok kép keletkezik, vagy készül a pillanatról. Ezek a folyamatos jelen rögzítései. De ahogy a folyamatos jelenben új és új képek szükségesek, úgy a folyamatos utánpótlás a jelen idejűből múlt idejűt csinál. Az új kép, ami kiszorítja a régit, hamarosan egy még újabb által lesz kiszorítva. Ezek a képek mennek a virtuális és valóságos kukába. Megsemmisülnek. Törlődnek. A memóriakártyán foglalt helyüket átadják újabb képeknek. A virtuális térben

addig maradnak, amíg a szervereken új tartalom nem kerül a régi helyébe, és mindig kerül új és újabb, ami kiszorítja a „régit”.

A képhez való viszony nagyban megváltozik azáltal, hogy már nem a jövőnek készül a kép rólunk, hanem a jelennek. A technika megengedi a jelen idejűséget, de nem megőrzésre jött létre. Lényege a lehető leggyorsabb információáramlás. A most, a rögtön, az azonnal – az „itt” és „most”-ban. Lehetőleg a legegyszerűbb és leghatásosabb eszközzel – erre a célra a kép nagyon is ideális. Ezek a képek és ez a technika már nem tudják az örökkévalóságig megőrizni, konzerválni a pillanatot. Ebben az értelemben tulajdonképpen a „most” is veszélybe kerülhet, mert csak átrobogunk rajta. Mindig a következő pillanat élősködik a mostanin. *„[...] zaklatott korunk információáramlata jó úton halad afelé, hogy kiiktassa a szüneteket, és ezzel azt kockáztatjuk, hogy az élet egy túlnépesedett pillanat hisztérikus sorozatává válik, mindenfajta „előtt” és „után”, „itt” és „ott” nélkül. Bizonyos értelemben az „itt” és „most” is veszélyben van, mert a következő pillanat olyan hirtelen beköszönt, hogy nehéz értékelni a meglévő pillanatot.”*⁶⁴ Az információk/ képek ilyen gyorsasággal váltakozó tömege nem tud valódi struktúrává fölépülni. A folyam paradox módon végül töredékeket eredményez. Nem érdekes a képek további sorsa, mert jönnek a következők, az újak, és azok elvonják a figyelmet. Erre leginkább akkor képesek, ha a megszokottól eltérőek, az áradatból kitűnni képesek. De ez a képek egyre nagyobb áradatában egyre nehezebb is.

*„A legtöbb fotót már észre se vesszük, mert elfedi a megszokás, úgy, ahogy a környezetünkben minden megszokott fölött átsiklik, és csak azt érzékeljük, ami megváltozik benne. A változás informatív, a megszokott redundáns.”*⁶⁵

A digitális korban született generációknak megváltoztatta a technika a múlthoz való viszonyukat, mert a jelen idejű képek múltba temetődésével eltűnik a múltjuk, jelen idejűvé válnak. Kiesnek kontextusok, amiket az archivált képek hordoznak.

⁶⁴ Thomas Hylland Eriksen / A pillanat zsarnoksága, Gyors és lassú idő az információs társadalomban / L'Harmattan / 2009 / 13. oldal

⁶⁵ Flusser, Vilém / A fotográfia filozófiája / <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia>

A fotográfia, az objektív kép lényege alakul át akkor, amikor már nem az a feladata, hogy rögzítse a jelent a jövő számára, hanem, hogy egy új nyelvként önálló életre keljen. Saját születéssel, feladattal, és elmúlással.

Más a felhasználó igénye is. A jelenben akar mesélni. Az áradattól nincs idő, hely, és lehetőség a múlttá váló jelen képeinek rögzítésére. Bármennyire furcsa is, valószínűsíthető, hogy a fotográfia történetében most készül a legtöbb fénykép, és mégis erről a korról marad majd meg a legkevesebb képnym. A technika sem teszi lehetővé a hosszú távú tárolást, de ez nem is feladata. A felhasználónak pedig fel sem tűnnek az elveszett képek, mert folyamatosan újakat kapnak, értelmeznek, és nem utolsósorban gyártanak. Termelik a képeket. Annyi van belőlük, és motívumaik olyan gyakran térnek vissza, hogy már nem is tudatosan figyelünk rájuk, csak automatikusan átfutnak rajtuk.

„És nemcsak a fotóuniverzum állandó változása vált megszokottá, hanem tarkasága is. Alig tudjuk elképzelni, hogy környezetünk színessége mennyire meglepő lenne nagyapáink szemében. A 19. században a világ szürke volt: a falak, az újságok, a könyvek, ingek, szerszámok a fekete és a fehér között ingadoztak, amely szürkévé olvadt össze, mint a nyomtatott szöveg. Most minden az összes színárnyalatban harsog, de süket füleknek harsog. Hozzászoktunk a vizuális környezet szennyezéséhez, és áthatol a szemünkön és tudatunkon anélkül, hogy észrevennénk. Szubliminális régiókba hatol be, hogy ott funkcionáljon és viselkedésünket programozza.”⁶⁶

A világot leképezzük, a múltat elveszítjük? A fogalmi világ átalakul képi világgá. Nem csak a Gutenberg-galaxis⁶⁷ napja áldozott le a digitális korról, hanem a

⁶⁶ Flusser, Vilém / A fotográfia filozófiája / <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia>

⁶⁷ A Gutenberg-galaxis nevét a német Johannes Guttenbergről a könyvnyomtatás felfedezőjéről kapja, mint kifejezést arra a kultúrtörténeti korra használjuk amikor a könyvnyomtatás mint ismeret közlő közeg kiemelkedő szerephez jut. Ezt a történelmi időt körülbelül a XV. Századtól napjainkig tekintjük. A könyvnyomtatás és az írás illetve olvasás tudásának elterjedése lehetővé teszi a tudás demokratizálódását, hogy elvileg mindenki hozzájuthat. Gutenberg galaxisról természetesen csak akkor lehet és érdemes beszélni, mikor látható lesz ennek a kultúrtörténeti szakasznak a vége. A félelem, hogy a könyv illetve a papír alapú média megszűnik, a televízió és az internet megjelenésével merült fel. A fogalmat Marshall McLuhan vezeti be, 1962-ben megjelenő, A Gutenberg galaxis című művében. (*The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man.* University of Toronto Press, 1962. Magyarul: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte.* Trezor Kiadó, 2001) McLuhan pesszimista képét 2001-ben Mark Y. Harring (Tíz ok amiért az internet

fogalmi világunké is. Újra kell definiálnunk az új nyelvhasználatnak megfelelően a világot. Nem leírjuk, hanem leképezzük. A múlt elvesztése folyamatosan történik, kontextusainkat töröljük. Reális annak a veszélye, hogy múltunkat elveszíthetjük, és ez nem csak egy digitális katasztrófa utópiájában történhet meg. De az biztos, hogy a túlterhelt, és végéletekig kihasznált elektromos rendszereink leállása, egy nagy és komoly területre kiterjedő áramszünet, hatalmas pusztítást végezne, ha nem is biztos, hogy teljes mértékben végezne jelen civilizációnkkal, de a fotóuniverzummal biztosan.

A képi fordulat ⁶⁸

A képek természetesen mindig is a kommunikáció részei, és fontos jelentéshordozók voltak. (Gondoljunk itt csupán a középkori templomi freskókra vagy táblaképekre, amik például Krisztus szenvedéstörténetét „mesélték el” az írástudatlan és/vagy latinul nem beszélő tömegeknek képek formájában.) Az viszont, hogy mekkora és milyen szerepük volt a kommunikációban, változott koronként. A képi nyelv maga is változásokon ment át. Mitchell, William J. T 1994-ben fogalmazta meg Richard Rorty nyomán, aki a nyelvi fordulat („linguistic turn”)⁶⁹ fogalmának megalkotója, a képi fordulat („pictorial turn”) gondolatát. Ez nem egy szisztematikusan kifejtett elmélet, hanem inkább egy felvetés, egy provokatív felütés. Alapvetően a képről, mint új, poszt-lingvisztikai nyelvről szól. A képi fordulat arról szól, hogy a képek nemcsak mintegy leképezik a világot és benne minket, hanem a képek egyre inkább alakítják is azt. A képek így egyre fontosabb szerepet játszanak társadalmi valóságunk konstrukciójában.

„A képi fordulat lényege nem az, hogy elérkezzünk a képi reprezentáció erős leírásához, amelyből levezethetők a kultúraelmélet fogalmai, hanem az, hogy a képek sajátos súrlódást és zavart keltenek a szellemi vizsgálódások terepén. A képek mai helyzete valahol félúton van aközött, amit Thomas Kuhn „paradigmának” és „anomáliának” nevezett, éppúgy a humántudományok egyik központi témájának tűnik, mint egykor a nyelv. Vagyis a kép más dolgok (köztük a gondolkodás)

nem helyettesítheti a könyvtárat – Könyvtári Figyelő, 47. évfolyam, 2001/4. szám) Wintrop University dékánja igyekszik cáfolni.

⁶⁸ Mitchell, William J. T / A képi fordulat / In: Blaskó Ágnes & Margitházy Beja (szerk) / *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény* / Typotex/ Budapest / 2010

⁶⁹ Richard Rorty / The Linguistic Turn / Recent Essays / In: Philosophical Method / Chicago/ 1967

egyfajta modellje vagy alakzata, és egyben megoldatlan probléma, sőt saját — Erwin Panofsky által ikonológiának nevezett — „tudományának” tárgya is. [...] a mindent átható képalkotás korában még mindig nem tudjuk pontosan, hogy mik is a képek. Milyen kapcsolat fűzi őket a nyelvhez, hogyan hatnak befogadóikra és a világra, hogyan kellene megértenünk a történetüket, és egyáltalán mit is kellene velük kezdenünk, vagy róluk gondolnunk?”⁷⁰

„Ha feltesszük magunknak a kérdést, hogy miért éppen most, a többnyire „posztmodernként” jellemzett korszakban, a huszadik század második felében zajlik le egy képi fordulat, akkor egy paradoxonnal szembesülünk. Nyilvánvalónak tűnik, hogy a videó, a kibernetikus technológia és az elektronikus reprodukció kora a vizuális szimuláció és az illuzionizmus soha nem látott eszköztárát teremtette meg. Ugyanakkor a képektől való félelem, a szorongás, hogy a „képek hatalma” végül még alkotóikat és manipulálóikat is elpusztíthatja, olyan ősi, mint maga a képalkotás. A bálványimádás, a képrombolás, az ikonofília és a fetisizmus nem „posztmodern” jelenségek. Úgy gondolom, hogy jelen pillanatban éppen ez a paradoxon az, ami specifikus. A képi fordulat, a képek által totálisan uralt kultúra fantáziája mára reális technikai lehetőséggé vált az egész világon. Marshall McLuhan „globális faluja” ma már a valóság, és ez egyáltalán nem kellemes.”⁷¹

„A képi fordulat nem ad választ semmire. Csupán a kérdések feltételének egy lehetséges módja.”⁷²

11. A HALÁL

Mindenki fél a haláltól.

„Ez a magatartás az ember lelkivilágának egyik alapvető tulajdonságából, az idő múlása elleni védekezésből fakad. A halál az idő diadala az ember felett”⁷³

⁷⁰ Mitchell, William J. T / A képi fordulat / In: Blaskó Ágnes & Margitházy Beja (szerk) / *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény* / Typotex/ Budapest / 2010 / 173. oldal

⁷¹ Ua. / 175. oldal

⁷² Ua. / 184. oldal

Nem tehetünk ellene semmit, csak megtörténik velünk. Kiszolgáltatva sodródunk egész életünkben felé. A születés után az egyetlen biztos dolog az életben. Nem tudhatjuk, hogy utána mi lesz. Nem volt még senki, aki beszámolhatott volna arról, hogy mi történik utána. Lehet vele nem foglalkozni, nem tudomást venni róla, de tény, hogy egyszer semmivé leszünk. A lélek különválik a testtől, és a test bomlásnak indul. Test, lélek, szellem. A lélek test nélküli életéről már csak feltételezéseink vannak és hitünk, bizonyítható tények nincsenek. Lehet várni és lehet ellene szegülni. Próbálkozások és kiutak terén számtalan lehetőség közül választhatunk. Rengeteg vallás van, melyek mindegyike a halál utáni élet ilyen vagy olyan káprázatával kecsegtet minket. Vannak olyan elképzelések is, amelyek az élet megéléséről és a halál előtti életről tanítanak. De a halálnál is lehet rosszabb, ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy sokan választják a halált valami nagyobb rossz elkerülése végett.

Itt meg kell említeni a tradicionális Japán szamuráj etikát és annak kiemelkedő művét a Hagakurét, ami a halálnál félelmetesebbnek tekinti a szégyent. A Hagakure („Rájöttem, hogy a Busido a halálban gyökerezik.”) a halál jelenségét, a halál elfogadásának módját, és az ember halálhoz való lelki viszonyulását vizsgálja. A halál erkölcsfilozófiája meglehetősen összetett, elsősorban a „szégyen etikájához” fordul. A szamuráj törvénykönyv a szégyen nélküli életet hirdeti. A halál választása mindig előbbre való a szégyenteljes élet élésénél. Ha a halált választod és lemondasz az életedről, akkor úgy tudsz cselekedni, hogy megszabadulsz minden korlátodtól, ami az élethez köt, és olyan döntést tudsz hozni, ami a legmegfelelőbb, mert nem korlátoznak egyéni érdekek. Ez véletlenül sem halálkultusz, egyszerűen a halálnál fontosabbnak tartja a szégyen nélküli életet, amelyhez nem kötődnek rossz döntések, egyéni félelmek és béklyók. A halál elfogadásával megnyílik az út a tisztességes élet felé.

Hogyan kapcsolódik a halál a fotográfiához?

Megfordítva a kérdést: hogyan nem kapcsolódik a halál a fotográfiához, vagy a fotográfia a halálhoz?

⁷³ André Bazin / A fénykép ontológiája / <http://intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.html>

Hogyan kapcsolódik a halál a fotográfiának, mint technikai képnek a XXI. század eleji átalakulásához?

A fotográfia még mindig a halál móresre tanításának az egyik eszköze-e?

A vágy, hogy nyomot hagyjunk ősi. A halál legyőzésének egyik lehetséges módja. A túlélés technikája, amely arra irányul, hogy hogyan éljük túl a halálunkat, (hogy ezzel a képzavarral éljek) hogyan mumifikáljuk magunkat. A képpel emléket állítunk. Az idő megállítására teszünk kísérletet. Keretbe próbáljuk zárni az időt és a teret. Absztraháljuk magunkat, és ami halott, a kép által mégis élő maradhat. A képben élünk tovább, vagyis a kép él tovább helyettünk. A kép a konnotatív szimbólum komplexum, aminek saját térídeje van, ez viszont már a mágia világa. A valós világból kilépve a mágia világában élünk tovább, amihez még meg se kell halnunk. A fényképen már életünkben halottá válunk. (Lélekrablás: Bizonyos primitív törzsek a fényképesekkel szemben bizalmatlanok, úgy tartják, hogy a képmással együtt az ábrázolt lelkét is elviszik.)

A képben minden ismétlődik, így szakad meg a történeti világ lineáris folyamata. A képek megfagyott események, amelyek a bennünk élő emlékképeknél kevesebbek. A kép a valóság gyilkosa. Az emlékkép nem kimerevített pillanat, kavarnak benne illatok, hangok, hangulatok, érzések. Külső és belső kép között különbség van. A külső képhez – a felületen túl, amelyen megjelenhet-elengedhetetlenül szükséges az ember, aki nézi és megérti, akiben a külső kép belső képpé, lenyomattá válik, és elraktározódik. A belső kép sokkal több információt tartalmaz, mint a külső. A külső képet dekódolnunk kell, és azt követően, mint emlék, mint benyomás belső képeket generál.

Azt is gondolhatjuk, hogy a képek, amelyek körül vesznek bennünket és az életünk részei nem hatnak ránk, mégis immanens képekké alakulnak, ha nem is tudatosan, és ezzel hatnak ránk, az érzelmeinkre, a gondolkodásunkra, az imaginációinkra.

Roland Barthes a jelölő és a jelölt elméletét egy kétlépcsős jeltudományi modellel írta le.⁷⁴ Ez a modell mind a verbális, mind a vizuális jelentéseméletben alkalmazható. Barthes szerint a jelentésnek van egy elsődleges és egy másodlagos szintje. Denotációnak nevezi az elsődleges szintet, ami mindaz, amire a jel közvetlenül vonatkozik. Ez a kiinduló pont, ami a nyelv esetében a konkrét vagy szó szerinti jelentés, míg egy kép esetében a látható dolgok megjelenítése, a konkrét vizuális elem. A konnotáció a második lépcsőfok. Ez, amit a tárgy szubjektív szinten jelképez. Barthesnál ilyenek a kulturális jelentések, sugallt jelentések, melyek ideológiákat tükröznek, és mindazokat az asszociációkat, érzéseket, gondolatokat jelentik, amelyeket a kép szemlélése a befogadóban felidéz. A konnotáció ezek alapján azt jelenti, hogy a kép minden befogadó számára, függően a kulturális beágyazottságától, műveltségétől, érdeklődésétől stb. egyéni utakat kínál fel az értelmezésben. A denotáció, tehát a tárgy valamiféle azonosítása, előfeltétel. A képen szereplő tárgyat például valamiképp fel kell ismernem, ahhoz, hogy aztán további jelentéseket tudjak hozzá társítani. Ez a kép esetében egy mimetikus szint. Például egy portrén felismerek egy embert, azonosítom, mint XY. A felismert személyhez társuló jelentések viszont már igen sokfélék lehetnek, és merőben függőek a kép kontextusától (pl.: alkotói intenció, megjelenési környezet), és a befogadó kontextusától. Barthes szerint a jelentések pluralitását úgy kell elképzelni, mintha a jelölt fölött több jelölő „lebegne”, ami által a fogalom nem engedi magát rögzíteni.

Flusser szemléletes képet ad a konnotáció értelmezési szintjéről, amikor a képeket „jelentésteli felületekként” értelmezi.:

„A képek jelentése felületükön található. Egyetlen pillantással megragadhatjuk – de akkor felületes is marad. Ha a jelentést elmélyíteni, azaz: az absztrakt dimenziókat rekonstruálni akarjuk, akkor hagynunk kell, hogy tekintetünk pontról pontra végigpásztázza a felületet. A képfelület ilyen felderítését »scanning«-nek nevezzük. Ennek során a tekintet komplex útvonalat jár be, amelyet részben a kép struktúrája, részben a néző szándékai alakítanak. A képnek a scanning során kibontakozó jelentése tehát kétféle szándék szintézise lesz: azé,

⁷⁴ Roland Barthes / A szemiotológia elemei / In: Válogatott írások / Európa Kiadó / Budapest / 1976

amelyik a képben manifesztálódik, és a néző intenciójáé. Ebből következik, hogy a képek nem »denotatív« szimbólumkomplexumok (mint például a számok), hanem »konnotatív« szimbólumkomplexumok: teret engednek az értelmezéseknek”⁷⁵

A képek által tájékozódunk a világban. Képekben képzeljük el és értjük meg a minket körülvevő valós (vagy látszat-) világot. Pusztán önmagában a kép ezt az értelmezési mezőt azonban nem tudja nyújtani. A kép ugyan közvetíthet a világ és az ember között, segíthet a világ megélésben és megértésben, de ehhez szükségük van egy vagy több olyan kontextusra, amiben ezt a működésüket ki tudják fejteni. Az a rengeteg kép, ami jelenleg körülvesz bennünket, már nem a megértést segíti, hanem tapétává válik, ami körbe vesz minket, és elzárja a szemünk elől a világot. A valóság elé lép, és azt inkább elzárja az értelmezés elől. (E miatt a megérthetetlenség miatt fontos, hogy a képet szöveg magyarázza.) A fotográfia önmagában értéktelen, mint tárgy. A digitális kép, mint tárgy is kétséges, mert médiuma sokféle lehet. Eredetije is kétséges. Értéke a felületén lévő információban van. Ha nem tudjuk dekódolni az információt, akkor értéktelenné válik, ha csak egy félrekódolásból, vagy újraértelmezésből megint értelmet nem nyer. Ha nem tudjuk értelmezni és értelmetlenné válik, akkor csak egy lesz a többi kép között. Halott vizuális inger.

De a kép nem értelmezhető a médiuma nélkül. A kép több, mint az észlelés terméke. A médium tesz képessé a kép észlelésére. Ha nincs a médium, a kép csak fikció. Nem létezik a hordozója nélkül. Ezért érdekes a digitális kép, ami már elvesztette testét. A „seholnincsben” található. Értem ez alatt a távoli szervereket, internetet, és egyéb adathordozókat, amelyeket a digitális technika magával hozott. A festészetben (és minden klasszikus képalkotási eljárásban) minden képnek saját hordozója van. Egy kép egy médium.

A technikai kép nem értelmezhető a készülék struktúrájának feltárása nélkül. A technikai kép írás utáni, és így történelem utáni is, bár az írás tette lehetővé megszületését és általa a fogalmi gondolkodást. A fotográfia optikai, fizikai, kémiai és matematikai elméleteken alapul. Ezek az elméleti tudományok a nem látható, kézzel nem fogható tudásukkal hozták létre a fotómasinát, az

⁷⁵ Flusser, Vilém / A fotográfia filozófiája/Tartóshullám & Belvedere /Budapest / 1990/
<http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html>

apparátust, ami viszont nagyon is valóságos és látható eredményt hoz létre (fotográfiai képet), ezzel is bizonyítva a szöveg valóságát. A szöveg a kép metakódja. Felborul a hierarchia, a kép válik a szöveg metaforájává. A szöveg már nem csak magyarázza a képet, hanem a kép illusztrálja a szöveget.

A fényképezőgép protézise lett az embernek, hogy lásson. Látógéppel járunk, hogy segítsen a világ megértésében és leképezésében. Létrejön a technikai kép, amit apparátus állít elő és így újra elképzelhetővé válnak a szövegek. A szövegimádás elleni harc megkezdődött, de a harcmód, a fotográfia alapvetően hazug. Egyrészt mert elhitegeti, hogy az apparátus programja miatt kiiktatja az egyéni szubjektumot (ami nagyon is erősen jelen van az összes klasszikus képkészítési eljárásban), közben az fontos része mind a kép készítésének, mind a megértésének, hiába állítja magáról a fotó, hogy objektív.

A szabadság, amit kínál, csak programozott szabadság. Nem áll módunkban mást csinálni, máshogy készíteni képet, mint ahogy a programok engedik. A programokon kívüli képkészítés is program, hisz az is a programban van előre determinálva. Nem lehet az apparátussal máshogy készíteni képet, mint ahogy engedi.

Érdemes különbséget tenni kép és kép között. A magyar nyelvben erre nem biztos, hogy van külön szó, de az angol nyelv találóan használja erre a „picture” és az „image” szavakat. (Az alkalmazott grafikában is a nem képszerűen használt képeket egyszerűen csak imagenek nevezik.) Talán találó, de nem biztos, hogy a legpontosabb különbségtétel (és a továbbiakban így fogom használni) a kép és a fotó közötti esztétikai és tartalmi különbség. A digitális kép megjelenésével és az apparátus egyre tökéletesebb programja által a fényképezés demokratizálódott. Mindenkinek lehetősége van technikailag tökéletes fotót készíteni. A technika, a program ezt lehetővé teszi. De természetesen ez nem jelenti azt, hogy képet is készíthet mindenki. A képkészítés a képkészítők privilégiuma maradt. A tömegek csak a fotó készítésének a lehetőségét kapták meg a program automatikájától és struktúrájától. A képkészítésben valóban sokkal jobban benne van az egyéni szubjektum, mint a fotókészítésében, bár ott is jelen van. A képkészítés sokkal tudatosabb folyamat, mint a fotókészítés. A képkészítés

egyik módja a fotográfiai kép előállítás, de ez csak egy eszköz az alkotó kezében. Művészi igénnyel készült képek a belső képek kivetítését jelentik egy médiumra, ami által külső képekké válnak, láthatók és megélhetőek lesznek

Érdekes lenne elképzelni egy kép nélküli világot és megvizsgálni, hogy milyen módon hatna mind a kollektív, mind a szubjektív emlékezetre. Azért sem lehet elképzelni (már az elképzelni szóban is benne van a kép szó), mert a kép nem csak külső kép. Vannak belső képek is, amelyek megelőzték a külső képeket. (Vagy a külső képek előzték meg a belső képeket?) Az emlékezet rendkívül fontos a tudás átadásában, az emberiség fejlődésében. Fontos, hogy az egyéni emlékezet, a tapasztalatok, az egyén halálával ne vesszenek el, átadhatóak legyenek a következő generáció számára. Az írásbeliség ebben segített az emberiségnek, a felhalmozott tudás örökíthetővé vált. A könyvek, a könyvtárak és a múzeumok mind felhalmozott tudást és ismeretanyagot hordoznak a világról. Ha a fotómasina protézis a szemünk helyett, akkor ezek a felhalmozott tudások szellemi protézisek. Mindazt őrzik, amit nem képes az ember fejben tartani, megismerni, megtanulni. Az ismeretek nem vesznek el, mert ezeken a kiemelt helyeken vigyázzák, gondozzák és rendszerezik a tudást. Kérdés, hogy ez a felhalmozott ismeretanyag, ami olyan mennyiségű, hogy egy ember élete kevés ahhoz, hogy az egészet megismerje, miért is van. Miért tart folyamatosan a gyűjtés és a bővítés. Hol lesz annyi hely, hogy ezt mind tárolni lehessen. Az internet és a hozzákapcsolódó szerverek, adattároló helyek és képmegosztó oldalak jelenthetnek segítséget azáltal, hogy a „seholnincsbe” egy virtuális világba tették az adatok tömegét a valóságos térbeli helyekről. Ez a láthatatlan adattárolás persze csak illúzió, ahogy az internet korlátlansága is, mert az adatok itt is csak korlátozott számban és mennyiségben férnek el. Szeretné elhítni a korlátlanságát, de korlátai nagyon is jól láthatók. A töménytelen mennyiségű új adat, ami bekerül óránként és naponta a rendszerbe, csak és kizárólag úgy fér el, hogy más, régebbi adatokat, amit értéktelennek tekint, felülírja, azaz törli. Milyen módon történik a szelektálás? A rendszer tudatprotézisként működik, az emlékezethez hasonlóan olyan információkat őriz meg, amelyekre a közösség igényt tart. Pontosabban a felhasználói közösség túlnyomó része. Működési mechanizmusa olyan, mint az emlékezeté, a

nem használt információkat törli, hogy az újabbaknak legyen hely. A felejtés modelleződik le a „seholnincs” rendszerben: digitális felejtés, azaz törlés történik.

A ma számolatlanul gyártott képek halott képek. A világot igyekeznek megértetni, megmagyarázni, de e helyett spanyolfalként eltakarják azt. A technika tökéletesedésével nem vált valóra az öröklét. A kép már készítése pillanatában halott kép. Nem őrződik meg az utókornak, mert az újabb és újabb képek kiszorítják a régieket. Már nem is a mumifikáció a lényeg, hanem az elrejtőzés. A fotográfia ma nem is annyira megmutatni, inkább eltakarni akar. Egy folyamatosan termelődő képlavinaként ömlik, ami maga alá temeti az egyéni szubjektumot és az egyént is. Nem az értékes információk maradnak meg, hanem az érdekes információk. Az érdekes információk pedig mesterségesen gerjesztett történetek, amelyek közül az újabbak kiszorítják az időben előbb keletkezetteket, és az értékesnek nem hagynak teret. A tér is megszűnik, olyan helyeket láthatunk, ahol nem vagyunk. A tér átjárhatóvá válik, a valós tér átvetítődik a virtuális térbe. A képben valami olyan dolgot láthatunk meg, ami egyáltalán nincs ott. A kép olyan távollevőt képez le, ami kizárólag a képben van.

Már nem a lét a fontos, hanem a látszat. Az egyéni identitás megszűnik, mert a test, mint az identitás helye, megszűnik és a helyébe egy virtuális testkép lép. Megszűnik az idő és a tér is. A médium csak közvetít a képen keresztül, az információ a fontos, amit a kép hordoz.

A fénykép fogyasztási cikk lett. Mindenki által használható és programozottan használható is. Egyszerre gyártjuk és fogyasztjuk a fotográfiákat. Gyártó és fogyasztó ugyanaz a személy lett. Magunknak gyártunk saját fogyasztásunkra elhithetve magunkkal, hogy nem azok vagyunk amik, hanem azok, aminek láttatni szeretnénk magunkat.

A haláltól menekülve már életünkben meghalunk. A halál kezelhetővé tételének, a képekből való kiűzésének vágyával kezdtünk fényképezni, és végül a fotográfiával saját halálunkat idézzük elő. Ez az egyén igazi halála, amely még életében következik be.

12. A (EMLÉK)KÉP NÉLKÜLI VILÁG

“A látás a vizuális információ feldolgozása, amelynek fő célja a tárgyak azonosítása, és azok közvetlenül nem észlelhető tulajdonságainak felismerése, illetve a cselekvés vezérlése.”⁷⁶

Ez a Wikipedia meghatározása, amire hivatkozni, vagy amit forrásként használni, nem túl elegáns és/de főleg meglehetősen szakmaiatlan, elsősorban a forrás eredetiségét illető bizonytalanságok miatt. Így megfelelő okot kellene, hogy adjak annak, hogy én mégis így teszek, aminek nem csak egyszerű formabontás az oka. A hivatkozás helye a fontos, a közösségi tér (nem az információ minősége, hanem megléte), amely talán már túl is nő a jelentésen. Itt demokratikus a tudás, mindenki által használható, és ami fontos, bővíthető is, ráadásul bárki által. Így válik virtuális közösségi tudássá (ez lesz a tudás?!), aminek a közösség egyes tagjának nem kell birtokában lennie. Elég, ha ismeri a módját, hogy miként jusson hozzá. Egyszerűen és gyorsan. A látásról, mint az egyik legfontosabb érzékszervünkkel végzett műveletről van szó, és arról, amit látunk látványként, és amit kapunk vizuális információként, képként.

Tekinthetünk-e úgy a fotográfiára, mint képre? Lehetséges, hogy a fénykép csak elnevezésében kép? Külső és belső kép, egyazon fogalom, vagy két különböző, amiknek csak az erdőjük közös? Elég-e a megértéshez, ha úgy tekintünk rá, és úgy vizsgáljuk, mint képet, és tudjuk-e úgy elemezni, mint ahogy a képeket? Képesített világunkban milyen definíciók szerint igazodunk el a képeink között?

Egyáltalán a fotográfiai kép, mint idea, mint immanens kép nem előzi-e meg magát a fotográfiai kép kialakulását? Nem véletlen felfedezésről, felismerésről beszélhetünk, hanem tudatos keresésről, kutatásról, technikai fejlődésről, ami lehetővé teszi a technikai értelemben vett fotográfiai kép kialakulását (apparátus), ami azzal az illúzióval kecsegtet, hogy a technikai kép objektív. Van olyan elképzelés, hogy a digitális kép és az analóg kép között az a fő különbség, hogy míg a digitális képnél a képváltoztató beavatkozások láthatatlanok, addig

⁷⁶ <http://hu.wikipedia.org/wiki/Látás>

az analóg képbe való beavatkozás mindig látható. Ezzel szemben szerintem az analóg beavatkozás is láthatatlan volt, amikor készült, amit már csak a mi iskolázott szemünk fedez fel. Abban az időben, amikor készült, feltételezhetően mindenki hitt a képnek (már csak azért is, mert azt látjuk, amit szeretnénk és nem azt, ami látszik) illetve az egyéni szubjektum kiküszöbölhető. Mindkét alapvetés illúzió. Különösen mivel hogy nem a szemével lát az ember, hanem az agyával, és kísérletek bizonyítják, hogy leginkább azt látja, amit szeretne. Mint a rajznál, mikor azt rajzolja az ember, amit tud és nem azt, amit lát.

A kép ideája korábbra nyúlik vissza, mint a fotográfiai technikai kép megjelenése. Platón barlang-hasonlatából kiindulva valószínű és szükségszerű is volt a megjelenése, vagyis feltalálása, amit nem is biztos, hogy érdemes korszakolni, mert inkább egy emelkedő görbeként KÉPzelhető el a folyamat, ahogy fejlődik a technika és hat az emberre, aki számára az általa létrehozott technika által készített képnymokhoz való viszony és a vizuális élményről való gondolkodás új paradigmákat nyit.

A fénykép: egy idea, egy vágy megjelenése, kivetítése és leképezése.

„A kézművesek olyan emberek, akik az anyagokat formákba rekesztik. Például a fát asztalformába.”⁷⁷

Van-e és mi a fotográfia anyaga? Az anyag és forma megváltozása egyáltalán mennyire befolyásolja a dolgról alkotott képünket?

A nyelvhasználatban is él a kép. Elképzelem, képtelenség, képzelt, képfeltöltés. Mind képesítő szó, mind leírás. A fotó nem más, mint az immanens képek kivetítése látható anyagba zárt képekké. Természetesen a keretbe foglalás egyben kizárást is jelent. Kép nélkül képen kívül lenni.

Immanens képeket vetítünk ki magunknak a világba (magunk köré, mint egy spanyolfalat), vagy a teremtett világot ezekkel a képekkel rendezzük be, hogy otthonos legyen a számunkra.. Minden világ az egyéni szubjektum által teremtett, leképezett, megértett világ.

⁷⁷ Flusser, Vilém / Paradigmaváltás / <http://www.c3.hu/%7Etilmann/forditasok/FLUSSER/para.html>

Az idő nagyon fontos tényezője a fotográfiának, a lényege a fény mellett, ami lehetővé teszi, hogy láthassunk, és ami egy kapott létező „dolog” (jelenség), az emberi szubjektumon kívül esik. Az idő tehát a „második” legfontosabb tényező a fotográfiában. Elsősorban az exponálásnak az ideje és pontossága alapvetően meghatározza a készülő fénykép milyenségét, minőségét. A nagyítás (előhívás) expozíciós ideje, amikor is megjelenik fizikai valóságában. Továbbá az idő, hogy mikor készült a kép, alapvetően kontextusba helyezi. Fontos, és jellegéből adódóan nagyon pontos is a technika. Mindezzel együtt az idő, még ha működőképesnek is tűnik, csak egy konstruált fogalom. Létre kellett hozni, hogy ily módon valahogy bele tudjunk helyezkedni a világba és helyünk legyen az életünkben. Meg kellett teremteni, és így meg lehet mérni. Korlátok közé lehet szorítani, szakaszolni és beosztani. Az egyetlen kapaszkodó, ami biztosan végigkíséri az embert az élete útján, a maga múlandóságával egyetemben. A folytonos múlandóságában van az állandósága. A kérdés az, hogy ha a fotográfia „minden” eleme konstrukció, akkor a végeredményéről miért is feltételezünk objektivitást és mintegy a valóság leképezését. Ha a leképezett kép valóban a valóságot ábrázolja, és még ha hamis, még ha javított vagy torzított is, nekünk akkor is ez a világunk. Ezt szeretnénk látni vagy láttatni, és a látvány valóban lefedi a valóságot, mint egy csomagolópapír, és pontosan azt ábrázolja, amit betakar.

A fénykép nem a jövőnek szól, nem is a múlttól, hanem a jelenben a jelennek (ha van időtlensége, akkor az csak az, hogy mindig van), feladata a teremtett világ berendezése, otthonossá tétele. A képpel nem megállítani szeretnénk az időt, hanem berendezni. A fénykép elmúlását, az anyag pusztulását nem láthatjuk, hisz vele élünk, egy időben és térben mozgunk, csak akkor észrevehető, ha megfelelő távolságot tudunk tartani tőle. Ha madártávlatból szemléljük, akkor látszik csak a sebezhetősége és a pusztulása az idővel arányosan, aminek is a megállítására készült.

Szeletekre vágva próbáljuk nevén nevezni az időmegállítót, és azt, hogy a szelet, amit vizsgálunk, hogy viszonyul az egészhez és hogy hat rá az vissza. Szeletenként kell vizsgálni, nem összekeverve az egyes alkotórészeit, de mégis az egészet egyben is értelmezni kell, mert a részek igenis hatással vannak

egymásra és az egész működésére is. Nem lehet különválasztani a művészi és más képeket. Egyrészt a technika miatt, aminek a fejlődéséből adódó lehetőségeket szívesen használja, másrészt a közeg miatt, ami miatt ez a technológiai fejlődés történik. Egyrészt fogyasztóként és gyártóként szellemileg máshogy fogunk állni a az általunk különválasztott művészi képekhez, egyáltalán a képhez és a fotografiai képhez is. Gyakorló alkotó-képkészítőként szemlélve a kép, más, új kontextusok közé kerül. A képkészítés már nem privilégium vagy hobbi, hanem olyan jellegű tudás, ami az úgynevezett alapismeretek közé tartozik.

“Ugyanis meg kell figyelnem a jelenséget, mielőtt a modelljét kialakítom, és a modellt ki kell próbálnom, hogy lássam, mennyire használható. Ezzel pedig a modern tudományos technika lép színre. Egyszersmind a hozzáállás az értékekhez is megváltozik”⁷⁸

Különválaszthatók-e a képözönben levő képek és „más” képek? A kép, mint sok minden más is, zúdul ránk. (Plasztikus hasonlat a Brazil című film egyik jelenete, amikor a szél fújja az újságokat egy járókelőre, aki egy ideig küzd ellene, majd betemetik az újságok és eltűnik, mintha soha nem lett volna.) Szeretjük a képeket, hiszen fogalmi gondolkodásunk is kép alapú, amennyiben valóban a képekről gondolkodunk. A látvány, ami a szemünk elé tárul képek halmaza, kimerevíthető képek sora, amik bonyolult konstellációkkal kapcsolódnak egymáshoz, fogalmilag, értelmezhetőség szerint, de látványban ez sokkalta kuszább, amiben az analitikus gondolkodás próbál kapaszkodókat találni. Szeretné értelmezni, egymástól különválasztani az elemeket és lehántani a rétegeket. Gondolataink is kép alapúak, még szövegeinket is képekben képzeljük el (mint ahogy a nyelv is oly találóan a szó önnön jelentésében mutatja ezt) és immanens képeinket írjuk le szöveggént. Mindazt, amit korábban nem lehetett, képesíteni lehet, és kell is. A technika lehetővé teszi és vélhetően egyre inkább lehetővé teszi ezt rohamos fejlődésével. Az igény volt erősebb, ami lehetővé tette a technikát és az apparátust, és nem a technika kényszerített minket képgyártásra. Meglátásom szerint a fotografiai képet és magát az apparátust nem lehet megérteni és definiálni sem, ha nem mint önálló entitást kezeljük a

⁷⁸ Flusser, Vilém / Paradigmaváltás / <http://www.c3.hu/%7Etilmann/forditasok/FLUSSER/para.html>

vágyat, a képet, a technikát, és mindezek ránk gyakorolt hatását, illetve ezen elemek folyamatos kölcsönhatását, amiben az állandó az idő, és a többi tényező folyamatos alakulásban van.

Mi szeretnénk megtölteni a világot a képeinkkel és ily módon berendezni magunknak. Intim tereket teremtünk ezzel magunknak, bepackolódunk. Közösségi terekben intim tereket készítünk, mintegy berendezve a teret, vagyis inkább kitapétázva. Mikor új helyre költözünk és beköltözünk az új térbe, azzal, hogy kiakasztjuk a képet, vagy az íróasztalra kiteszük (birtokba vesszük). Berendezkedés, megérkezés, otthonlevés. A biztonságot jelenti a kép. A folytonosságot, a gyökerekhez való kapcsolatunkat, amivel a saját kontextusunkat teremtjük meg.

Nem csak a fizikai és valós tereket tapétázzuk ki, hanem a virtuális tereinket is berendezzük (mindent képesítünk, ami az életünk részét képezi), hogy ezáltal valóságosnak (hihetőknek, objektívnak) tűnjenek, láthatóvá váljanak, és ezáltal testük, kiterjedésük és anyaguk legyen, mert így lehetnek hiteles, valóságos terek (világok). A közösségi térben az egyén szeretne elkülönülni és intim tereket létrehozni. Olyan intim teret hoz létre, amit a teljes közösség láthat. Így az intim tér már nem is a létrehozójának szól, hanem róla tudósít a közösségnek. Elhíteti, hogy lehetőséget ad bepillantani oda, ahová csak a beavatottak léphetnek be. Saját világunkba, a saját képeinkbe engedünk bepillantást. Így ez felveti, hogy egy ilyen virtuális közösségi térben lehet-e intim térről beszélni, vagy ez, amit létrehozunk magunknak, inkább magunkról szól a többieknek.

A fotográfia, az apparátus és az apparátus programjával megváltoztatta saját magunkhoz és a múltunkhoz való viszonyunkat, még ha ez a jelenben nehezen felismerhető is. Kikerült az ellenőrzés a kezünkből. Nem a gép és rendszere van értünk, hanem mi vagyunk a gépért és a rendszerért. Minden a programja szerint halad, és ha bármilyen eltérés szabálytalanság van, azt a program azonnal észleli és a saját programjának a részévé teszi.

A technikai újítások túlmutatnak a felhasználóikon. Olyan virtuális rendszereket hoznak létre, amit hihető világnak lehet berendezni a képek által. Megadta azt a lehetőséget illetve illúziót, hogy mint egy maszk mögé ellehet bújni, és olyan

képet mutathatunk magunkról, amelyet szeretnénk, ha látnának rólunk. Ennek az ámításnak az az ára, hogy egyrészt elveszítjük saját magunkat, másrészt a múltunkat, és a múltunkhoz való viszonyunkat, illetve minden kapaszkodót a múlttal kapcsolatban, a jövő nemzedékét teljes kép-nélküliségbe taszítva. Már nem csak a múltból nem lesznek emlékképek, de a múltban készített képekre sem fogunk ezáltal emlékezni. Egy folyamatos „mostba” taszítva az emberiséget. Múltját kitörölve a jövőjétől megfosztva egy folyamatos jelenbe zárva.

13. ÚJRATERVEZÉS

„Hogy mily tökéletes-ragyogású az élet minden dolga, csak az tudja igazán, aki már nem óhajtja őket. Egy rablógyilkos, mikor irgalmatlanul végez áldozatával: oly közösségben van vele, mint még az ágyasa sem, soha, anélkül, hogy tudná, nem az áldozatát öli meg, de önmagát, aki ezt felfogja, nem iszonyodik tőle, hanem megtelik áhítattal. Vagy gondolj a kufárra, ki rakásra gyűjti a pénzt, mintha a felgyűlő vagyon valahová vezetne, valahol elegendő volna, a lehetetlennel harcol, egy parány szembeszáll a mindenséggel. S hogy a nők, milyen szépek, csak az tudja igazán, aki már nem vágyik rájuk: ahogy egy csont szépségét, finom tagozatát nem a kutya látja, mely rágni kívánja, hanem az ember, aki nem akarja rágni.”⁷⁹

„Van valami, mely változatlan –

Mindennek lényege ez a változatlan –

Ha minden esetlegességtől mentesülök: nem marad

Belőlem más, csak a változatlan.”⁸⁰

„A szavak különlévők és gyöngysor-szerűek, a dolgok összefüggők és halom-szerűek. Ezért a szavak és a dolgok csak súrolják egymást.

⁷⁹ Weöres Sándor / Teljes gyönyörűség /A teljesség felé / Budapest / Tercium kiadó / 2000 / 128. oldal

⁸⁰ Weöres Sándor / Összefoglalás /A teljesség felé / Budapest / Tercium kiadó / 2000 / 138. oldal

A gondolat összetett és kimondható, az igazság egyszerű és kimondhatatlan. Igazságot csak beszéd nélkül tudhatsz meg, tehát csak önmagadtól. Tedd alkalmassá lelkedet arra, hogy az igazságot tudhasd benne”⁸¹

Ezek az írások számomra azt jelentik, hogy különbözőféleképpen meg lehet próbálni képeket leírni, de a használatban lévő szavakkal nem tudunk mégse mindent leírni, néha nem elég pontosak a gondolatok megfogalmazásához. A világot leképező fotó egyénenként és esetenként változó jelentéssel bír, de mindenképpen pontos, szemben a fotó szavakkal való leírására tett kísérletek

Láttam magamat.

Nagyon furcsa élmény volt. Egy este filmeket kerestem, és egy nagyon sokak által látogatott filmes portálon a dokumentumfilm kategóriában a legelső filmhez hozzárendelt képen én voltam. Érdekes, hogy elsőre fel sem ismeri önmagát az én, csak a hasonlóságra kapja fel a fejét és veti oda újra a tekintetét. A valahol mintha már láttam volna érzéssel. Szinte el sem hittem, hogy van egy dokumentumfilm, aminek a trailer nyitóképében én szerepelek a volt barátnőmmel kettesben, amint én éppen puszit adok neki. A beállítás olyan, mintha egy B kategóriás amerikai film kockáin lennénk. Emlékszem arra a rendezvényre, ahol készült a felvétel. Nem rólunk szól a film, tulajdonképpen nincs is közünk magához a projekthez, amelyhez kapcsolódó kulturális rendezvényen és koncerten részt vettünk, ezért is nagyon meglepő a kiragadásunk, sőt a kiemelésünk. A jelenet ráadásul elég giccses, akár csöpögősnek is nevezhető, és mindenképpen hatásvadász. Ez lehet az ok, amiért kiválasztásra került, ez a cél vezette a dokumentumfilm készítőit, mert meggyőződésük szerint ettől majd ellágyulnak a szívek, az emberek pedig megnézik az alkotásukat. Ezzel meg is neveztem az alkotók szándékát és igényét.

Nem annyira a jogi, inkább az etikai kérdés az, amin elgondolkodtam, hogy akkor én most kié is vagyok? Kié a képmásom, a képem? Rendelkezem-e felette?

⁸¹ Weöres Sándor / Az igazságról / A teljesség felé / Budapest / Tercium kiadó / 2000 / 139. oldal

Valaha rendelkeztem-e felette? Kell-e rendelkeznem felette? Egyáltalán rendelkezhetek-e a saját képmásom felett? És egyáltalán, hogy lehetne újra definiálni a fényképet? Kell-e újra értelmezni, és ha igen, az nem eredményezi-e a fotográfia, mint fotográfiai kép teljes feldarabolódását, és lényegvesztését. Okafogyottá vált-e a fotográfiai kép klasszikus definíciója. Az eredetiéhez hasonló tulajdonságokkal rendelkező képződményeknek kell-e, és adhatunk-e más neveket, új elnevezéseket, hogy árnyaltabban tudjunk fogalmazni, és lényegre törőbben? Új neveket kell adnunk és új definíciókat felállítani, mert a kép és a képkészítés fundamentumai rendültek meg.

A fotót, mint képet, már nem lehet megfogni. Az alkotás és a felhasználás vele és felé támasztott igények és vágyak felől sem megközelíthető. Feszültség húzódik a képek a kortársak és az utókor általi megítélése között.

Egyáltalán mi az a kép? Kié? Van-e teste és eredete, eredetije? Mi a definíciója, hogy lehet definiálni és egyáltalán kell-e és ha igen, akkor van-e létjogosultsága, hogy újra definiáljuk, és időben van-e egy pont, ahol kettéválás történt. Új definícióra van szükség, mert a fotó eredeti céljától eltértünk. A fotó esetében így felmerül az a kérdés, hogy ha valamit létrehozunk valamire, és azt azután másra kezdjük használni, attól az az eszköz vagy struktúra változatlan marad-e? A fotográfiai kép készítése esetében beszélhetünk-e egyáltalán apparátusról, mikor az lehet akár egy mobiltelefon, ahol a kamera, mint kiegészítő funkció van már csak jelen.

A fotózás, a fényképkészítés már nem a mumifikálás vágyával készül. Más feladatai vannak. Új szerepeket kapott. Így viszont eltávolodott megalkotásának okától. A feladatot vagy nem tudta végrehajtani és a hozzáfűzött remények szertefoszlottak, vagy beváltotta és egyszerűen túllépett rajta. Vagy egyszerűen nem váltotta be, mert/és nem is akarta. Így már nem is az a kérdés, hogy változás állt-e be és létrejött-e egy új fotóidentitás, képvilág, hanem, hogy ez egy fejlődési lépcsőfok, vagy teljesen új irány, illetve hogy a régi és az új milyen viszonyban áll egymással.

A masina, az apparátus, az eszköz, a gép már nem önmagában, önmaga tökéletességében vagy tökéletlenségében áll, hanem segéd vagy fő, de

mindenképpen alkalmazásban van. Kiegészítése valamilyen összetettebb, mindenképpen többfunkciós mediális eszköznek. De semmiképpen nem különálló szuverén darabként. A masina szuverenitását-vesztett alkalmazott lett. Használata már nem privilégium, hanem feladat. Mindennapi rutin. Elvesztette ünnepiességét, és fontosságát is. A következő idézetet kevesen értik, és talán nem is szükséges érteniük már.

„Antiretikulációs zselatin. Savas eljárással készült, nagy izoelektromos pontú (pL_8,8...9,2), védőréteg-készítéséhez használt zselatin, amely csökkentett szabad karboxilcsoport-tartalma révén megakadályozza a réteg retikulációját.”⁸²

Már beszéltem a fénykép okáról, lehetőségéről, technikai változásáról, a technológiai változás ránk gyakorolt hatásáról, de lehet, hogy azzal kellett volna

A technikai fejlődés vagy szemléletbeli változás-e az oka ennek, meg lehet-e az időben találni azt a pontot, ahol kettévál, vagy több irányba ágazik, vagy nincs ilyen pont? Meg lehet-e találni időben, technikatörténetben, a képekről való gondolkodásban azt a pontot, ahol kettévált a fotó privilegizált, elitista és a múltra irányított figyelmű ideje és a demokratizált, populista, a jelenre irányított figyelmű ideje?

Mi is az a fénykép? Technikai alapon a klasszikus definíciók szerint:

„A fényképezés a képkészítés műszaki eszközökkel, ipari méretekben is végezhető egyik módszere”⁸³

„A fénykép pillanatnyi állapotot, helyzetet, folyamatszakaszt, szituációt, hangulatot, mozgásirányokat vagy elemeket örökít meg. A kép információ-elemeiként tartalmazza a megvilágítottságot, a fény-árnyék viszonyokat, a tónusokat és a színárnyalatokat is.”⁸⁴

„A fényképezés gyakorlata feltételezi a fizikai, kémiai, esztétikai, anatómiai ismereteket, azok alkalmazni tudását a természeti jelenségek képi ábrázolásánál, valamint sajátos ipari technológia végzésben való jártasságot. A fényképezés

⁸² Morvay György / Új fotólexikon / Budapest / Műszaki Könyvkiadó / 1984 / 24. oldal

⁸³ Pál Endre / Fényképész szakmai ismeretek I / Budapest / Műszaki könyvkiadó / 1994 / 5. Oldal

⁸⁴ Ua. / 5. Oldal

műveleteinek elméletét a szakmai ismeret, az anyag- és gyártásismeret, valamint szakrajz tantárgyak tárgyalják és összegzik.”

„Kerek százötven esztendő telt el azóta, hogy a francia Niepcenek sikerült tartóssá tenni a lyukkamera által rajzolt képet, és ezzel a fényképezés elindult a fejlődés útján. Napjainkban ez a folyamat szédületes méreteket öltött. Szinte nincs az életnek olyan területe, ahová ne vonult volna be a fényképezés, ahol ne alkalmaznák. Most elsősorban nem a turisták millióira gondolunk, akik néha több fényképezőgéppel a nyakukban járják az országokat, városokat, maradandó képpé kattintva élményeiket, hogy később bármikor felidézhesék őket a vetítövászonon vagy az albumot lapozgatva.”⁸⁵

„A ma fényképezőgépe részben a tegnapi – abból fejlődött és tökélesedett. Ez a fejlődés szükségszerűen lépést tart a tudomány és a technika haladásával, ...”⁸⁶

Amit most fotográfiának nevezünk az nem ugyanaz a fotográfia, amit kezdetben jelentett, és nem csak a technológia változása miatt, hanem a felhasználás módjának és igényének átalakulása miatt. A dolgozatban feltett fő kérdésem, hogy ha készítünk valamilyen célból valamilyen funkció betöltésére egy eszközt (függetlenül az adott kort jellemző technikai fejlettség fokától), de azután az eszközt más célra használjuk, akkor mennyiben változik az eredeti felállítás. A használati mód és a produktum változása más értelmezést és elemzést is kíván, szemléletváltást igényel. A végeredmény más megítélést és megnevezést von maga után, még ha hasonlóságot is mutat a korábbival. Hiába hasonló a képkészítési folyamat, a képekhez való attitűd és elvárások változtak meg a képek jelen idejűsége miatt. Kezdetben a fényképezőgéphez csatlakoztak különböző kiegészítő eszközök, ma, az átalakuláson túl a fényképezőgép maga lett periférikus, kiegészítő eszköz, ez is fontos jelzése a változásnak. A fényképezés demokratizálódásával és a képkészítők, valamint a készülő képek mennyiségének növekedésével a fényképezőgép maga vált egy funkcióvá a sok között, a fénykép pedig más céllal készül, és más funkciót tölt be ma, mint egykor. Megváltozott a közeg is, nem csak készítők és befogadók vannak, a

⁸⁵ Auer Kálmán / Fényképezőgép ma és holnap / Budapest / Gondolat Könyvkiadó/ 1981 / Előszó / 7. Oldal

⁸⁶ Ua. / 10. Oldal

készítők egyben befogadók, és a befogadók egyben készítőik is, ezért a hatásmechanizmusok is megváltoztak a képek és azok készítésének célja mellett.

Ha a fotográfia csak egy médium, amin a kép megjelenik, akkor még nem definiáltuk a fotográfiát, de miért is kellene? Mi a szerepe és miért fontos nekünk a definiálása? Miért nem lehet elfogadni a képeket képnek?

Lehet, hogy a kép megértéséhez nem a fogalmi rendszerek és gondolati konstrukciók segítenek hozzá. Lehet, hogy a túl sok értelmezés között már elveszik maga, amit megérteni szerettünk volna. Az elemzések egymást elemzik és értelmezik, összegzik. Hol van ebben annak a képnek a helye, ami a lényegéből adódóan analfabéta?

A kép (nem mint festmény) hamarabb volt, mint a fotográfiai kép, amit a technika fejlődése eredményez, ami abban működik. Miért van a vágy a megörökítésre, aminek csak addig van értéke, amíg értéket adunk neki? De miért is adunk értéket, mikor és mit, és minek ennek a millió kontextusnak a kibontása, egy talán nem is fontos jelenség esetében?

Véleményem szerint nem biztos, hogy gondolati konstrukciókkal közelebb jutunk a fotográfia megértéséhez. Szerteágazó hajtásai miatt nehéz az összevetés és az összehasonlítás és az eredményei is kétségesek. Az egészet egyben vizsgálva pedig nem érthető a szerteágazósága miatt. Az egyes ágak lemetszve a tőről pedig önmagukban érthetetlenek. A kép és a fotográfiai kép mindenekelőtt szerves részünk, mi magunk vagyunk. Saját kivetülésünket láthatjuk tükörKÉPnél pontosabban. A ránk gyakorolt hatás ily módon mi magunk vagyunk, így a fotográfia léte, létrejötte természetes igényünkből ered és folyamatos változása a saját változásunk, igényünk.

A képről gondolkodók feladatát abban látom, hogy a fotó megértéséhez szükséges szétválás és a produktumok mássága miatt új nyelvet kell létrehozni, és újfajta megnevezéseket alkotni. A klasszikus ikonográfia helyett egy 21. századnak megfelelő toposzokkal való értelmezési módszert kidolgozni. Az összemósódott képi világokat nem biztos, hogy külön kell választani és mindent a maga idejében és helyén, saját kontextusában kell értelmezni, mert talán ez

nem is lehetséges. Ámde, szükség van a változásokra való reflexióra, és a fotográfia folyamatos újraértelmezésére. A fotográfia történetében végbement változások miatt tehát a fotóelmélet útján újratervezés szükséges. A régi kontextusok nem működnek már, de az újaknak letagadhatatlanul van közük hozzájuk, hiszen részint legalábbis, azokból erednek. A digitális kor fotókhöz való viszonya azt mutatja meg, hogy mennyire organikus is a viszonyunk a képekhez. Hiába tartanánk őket diszkrét távolságba, azok újra és újra kitöltik a világunkat. Kontrollálni akarunk, és mégis kontrollt veszünk, megőrizni akarunk, mégis minden az eltűnésbe hanyatlik. Nem hiába félt Platón a képektől. Hatalmuk és hatásuk nagyobb és erősebb, mint azt sokszor szeretnénk.

TÉZISEK

- ❖ **Megváltozott a fotográfia feladata és szerepe, és a befogadók viszonya a fotográfiához.** Megváltozott a közeg is, nem csak készítőik és befogadók vannak, a készítőik egyben befogadók, és a befogadók egyben készítőik is, ezért a hatásmechanizmusok is megváltoztak a képek és azok készítésének célja mellett. Korábban: Mumifikáció, objektivitás, eredeti.
- ❖ **Mindez összefügg a kép készítés technikájának, lehetőségeinek változásával.** A digitális képkészítés technikája hatott a képekhez való viszonyunkra. Nem csak mi hatunk a technikai fejlődésre, hanem a technikai fejlődés szintén hat ránk és alakítja át a gondolkodásunkat és a világhoz való viszonyrendszerünket.
- ❖ **A fotókészítés egyre demokratikusabbá vált,** mivel hatalmas mértékben egyszerűsödött technikailag. Ezzel téve az eszköz széleskörű használatát és a technika alkalmazását, azonban ezzel egyre jobban kiszolgáltatottabbá is tette a felhasználót. A képkészítés már nem esetleges lehetőség, hanem már feladat, sőt elvárás. Elvárt feladat.
- ❖ **A technika lehetővé teszi, hogy bárki készítsen fotót, de képet nem tud bárki készíteni.** A technikai tökéletesség nem az egyetlen szempont a képpé válás esetében, de olyan fotó is képpé válhat, ami nem művészi kép készítésének igényével készült.
- ❖ **A digitális fotókat befogadó tér, az internet által felépült egy új, virtuális képi világ,** vagy világok. Ez a cyber-világ és az általunk valóságosnak érzékelt fizikai környezet nem egymástól elszigetelten, hanem nagyon is egymásba gabalyodva, egymást átszöve és kiegészítve, kettős érzékelést eredményezve léteznek.
- ❖ **A képeredeti kérdésessé vált.** Az elektronikus adatok halmazában, már nagyon nehéz meglegelni az eredetit. A digitális korban a technikai képnek nincs eredetije. Nagyon nehéz meghatározni, hogy mit is tekinthetünk annak: a digitális fotóapparátus memóriakártyáját, amiről letöltjük a képet és újat készítünk rá, vagy a helyet, ahová letöltjük?
- ❖ **A fotográfia objektivitásába vetett hitünk kudarcot kell hogy valljon.** A digitális arcok pótarok, amelyek esetében bármilyen

manipuláció és kódolás lehetővé válik. Erre a médium, ahol megjelenik, különösen jó terepnek mutatkozik. Az identitás felcserélhetővé válik.

- ❖ **A digitális képek folyamatosan jelen és a jelenben vannak.** A kép nem a jövőnek, hanem a jelennek készül, egyben meg is tagadva eredetét. Már nem megőrzés, hanem inkább mint tapéta, mint díszlet, vagy mint információs folyam funkcionál. Már nem az örökélet igényével készülnek a képek, nem azzal a céllal kommunikálnak. Ebben a virtuális világban a képek helyettünk vesznek részt, helyettünk léteznek és „tesznek”, de nem a mi öröklétben való meghosszabbításaink. A fotográfia, az objektív kép lényege alakul át akkor, amikor már nem az a feladata, hogy rögzítse a jelent a jövő számára, hanem, hogy egy új nyelvként önálló életre keljen. Saját születéssel, feladattal, és elmúlással.
- ❖ **A ma számolatlanul gyártott képek, halott képek.** A világot igyekeznek megértetni, megmagyarázni, de e helyett spanyol falként eltakarják azt. A technika tökéletesedésével nem vált valóra az öröklét. A kép már készítése pillanatában halott kép. Nem őrződik meg az utókornak, mert az újabb és újabb képek kiszorítják a régieket. A halál kezelhetővé tételének, a képekből való kiűzésének vágyával kezdtünk fényképezni, és végül a fotográfiával saját halálunkat idézzük elő. Ez az egyén igazi halála, amely még életében következik be
- ❖ **A képek, mint emlékeztetők megszűnnek.** Ennek nem csak jelenünkre van hatása, de a jövőnkre is. Miszerint a jövőben konstruált múltra. Mindez pedig kihat az egyéni illetve a kollektív emlékezésünkre is.
- ❖ **A fénykép egy idea, egy vágy megjelenése, kivetítése és leképezése.** Immanens képeket vetítünk ki magunknak a világba, vagy a teremtett világot ezekkel a képekkel rendezzük be, hogy otthonos legyen a számunkra. Minden világ az egyéni szubjektum által teremtett, leképezett, megértett világ.

ÖSSZEFOGLALÓ

A DLA dolgozat témája a fotográfia, mint képkalkotás és a fotográfiai kép változása, átalakulása és civilizációs tényezővé válásával ránk, mint befogadókra és egyben készítőkre gyakorolt hatása.

A fotográfia eredeti ígérete az objektivitás és a vágy kielégítése, hogy objektív képet kapjunk magunkról és emlékképet hagyjunk magunk után itt a földön. A fénykép egyszerre mitikus „dolog”, képmás, és egy racionális gondolati konstrukciókra szerkesztett apparátus produktuma.

A digitális korban egy paradigmaváltás következett be. A hagyományos fotó szerepével ellentétben, ahol a kép a jelenben készült a jövőnek a múltból, átveszi egy új vágy, hogy jelen idejű képek készülnek, ráadásul óriási mennyiségben. Képekkel kommunikálunk, az írást felváltja egy képirás. A kép a jelenben készül, a jelenben használjuk és jelennek szól, az egyszerű és gyors kommunikáció eszköze.

A virtuális világban a képek már nem a világról készülnek. A fotográfia már nem a világot mutatja meg benne az emberrel, hanem a világ és az ember közé áll, eltakarva előle a világot. A digitális fotók kitapétázzák, berendezik a virtuális világokat a benső képeivel. Ez egyben lehetőséget is ad az ember számára arra, hogy olyan képet mutasson magáról, amelyet szeretne. A képet maszkként használó ember.

Az apparátus és programja egyre jobban átveszi az irányítást és már nem a gép van az emberért, hanem az ember van a gépért. Képet készíteni már csak úgy lehet, ahogy azt az apparátus engedi és lehetővé tesz. Minden fajta eltérést ettől a program automatikusan magába építi, és a részévé válik az is.

A digitális korban bekövetkezik a képi emlékek halála. Soha nem készült ennyi kép, mint most, és semmilyen korról nem fog ilyen kevés kép maradni, mint a mostaniról. Olyan generációk fognak felnőni, akiknek a múltjukról nem lesz képük. Emlékezni már elfelejtettek, emlékképeik, amikre emlékezhetnek, pedig már nem lesznek. Az emberiség egy folyamatos „mostba” taszítja önmagát. Múltját kitörölve a jövőjétől megfosztva egy folyamatos jelenbe zárva él.

Azonban a fotográfia talán soha nem volt más, mint a saját világ megteremtésének, a világ „berendezésének” vágyának manifesztációja. A digitális fotó és a virtuális tér, amibe az beágyazódik, ennek totális kifejeződése, és talán felfedi, megmutatja azt, hogy az ember nem „teremthet” túl önmagán.

THESES

- ❖ **The role and function of photography has changed, and so has the attitude of the audience to this medium.** The context has changed too, there are not only makers and audience but the makers have become audience, and the audience have become makers. Consequently, the mechanisms through which photography produces its effects have also changed, along with the images and the purposes of making images. Earlier: Mummification, objectivity, original.
- ❖ **All this is related to the evolution of the technique and the possibilities of image making.** The technology of digital image making has influenced our attitude to images. It is not only us who have an influence on technical development but technical development also has an influence on us and changes the way we think and our relations to the world.
- ❖ **Making photographs has become increasingly democratic,** due to the fact that it has become much simpler technically. This has made it easier to use the tool of photography and the technology in a broad circle. Meanwhile, it has also made users increasingly dependent. Image making is no longer an incidental possibility but a task, or even expectation. Image making has become an expectation.
- ❖ **Technology now makes it possible for anyone to take a photo. However, not anyone can make an image.** Technical perfection is not the only criterion for an image. At the same time, a photo that was not taken with the intention to create art can also become an image.
- ❖ **In the space that hosts digital image, on the Internet, a new virtual world (or worlds) of images has (have) emerged.** This cyber world and the physical world that we perceive as real are not isolated from each other. To the contrary: they interpenetrate, intertwine, complement each other, which results in a dual perception.
- ❖ **The question of the original.** Originals are very hard to find in the massive flux of electronic data. The technical image has no original in the digital age. It is very difficult to define what we consider as *the original*. Is

it the memory stick of the digital camera, from which you download the image save a new one in its place, or the space to which you download it, or perhaps the space where it becomes visible?

- ❖ **Our faith in the objectiveness of photography is doomed to get falsified.** Digital faces are pseudo-faces – they allow any kind of manipulation and coding. Their medium is especially suitable for that. Identity can be replaced or substituted.
- ❖ **Digital images are permanently present, and they exist in the present.** The image is made not for the future but the present, also renouncing its origin. It no longer performs the function of preservation but rather of wallpaper, stage set or stream of information. Images are no longer made with a claim to eternity, it is not the aim of their communication. Images participate and act as our substitutes in this virtual world, however, they are not our extensions into eternity. It is the essence of photography, of the objective image that changes when its function is no longer to record the present for the future but to acquire its own life as a new language – with its own birth, purpose and evanescence.
- ❖ **The innumerable images produced in our days are dead images.** They strive to understand and interpret the world, but instead, they hide it like a Spanish screen. Technological evolution has not led to eternal life. The image is dead already in the moment of its creation. It is not preserved for the posterity because the constantly emerging new images crowd out the older ones. When we begin to take photographs, we are driven by our desire to be able to handle death, to expel it from images, but in effect, what we do is we bring about our own death by using photography. This is the real death of individual – and it takes place while he/she is still alive.
- ❖ **Images cease to function as reminders.** This has an effect not only on our present but on our future too – on the past constructed in the future. And all that has an effect on our individual and collective memory.
- ❖ **The photograph is the presentation, projection and representation of an idea or desire.** We project immanent images into the world for

ourselves, or we furnish the constructed world with these images to make it homely for ourselves. Every world is a world created, presented and interpreted by the subjective individual.

SUMMARY

In my DLA thesis I venture to explore the change of photography as a tool of image making and of the photographic image itself, and also how this image and the change of this image affects us as viewers and makers of photographs.

The original promises of photography were objectivity, the satisfaction of our desire to get an objective image of ourselves and to leave a memory image of ourselves here on Earth. The photograph is a mythical 'thing', an image and the product of an apparatus constructed on the basis of rationalistic conceptual structures.

The digital age saw a change of paradigms. As opposed to the function of traditional photography, where the image recorded the present to become past in the future, now there emerged a new desire to make real-time images in immense numbers. We have come to communicate in images – writing has come to be replaced by 'writing' in images. The image is made in the present, it is used in the present and it addresses the present – it has become the instrument of simple and fast communication.

In the virtual world images are no longer made of the world. Photography no longer presents the world with man in it but stands between the world and man, hiding the world from man. Digital photos wallpaper the virtual worlds with the images of inner worlds. This also makes it possible for man to present an image of themselves that is just like the way they want it to be. Man has come to use the image as a mask.

The apparatus and its software increasingly take control, it is no longer the machine that is there for man but man is there for the machine. In our days, you can only make an image the way the apparatus allows you to and makes it possible for you. Any diversion from this comes to be integrated in the software automatically.

The digital age witnesses the death of the memorial image. Never before have so many images been made, and of none of the historical periods so far will survive so few images as of our times. Generations will grow up without having images of their past. They have already forgotten to remember, and they will have no memory images to remember. Mankind casts itself into a permanent 'now'. With

its past erased and deprived of its future, it lives locked permanently in its present.

But perhaps photography has always been the manifestation of the desire to create our own world, to domesticate the world. Digital photography, and the virtual space it is embedded in are the ultimate expressions of this, and perhaps it reveals and demonstrates how man cannot exceed himself in 'creation.'

**MOHOLY - NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM,
DOKTORI ISKOLA**

**A KÉPÁRNYÉKOS OLDALA –
DARK SIDE OF THE PICTURE**

A Mestermű tartalmi és technikai leírása

Somlói Kolos

Témavezető: Prof. Dr. Habil. Kopek Gábor DLA

Budapest, 2016

TARTALOMJEGYZÉK

I. BEVEZETŐ HELYETT.....	96
II. ÉRINTETTSÉGEM.....	100
III. A MESTERMŰ (SOROZAT) KAPCSOLÓDÁSA A DOKTORI DOLGOZATHOZ.....	106
IV. A MESTERMŰ GONDOLATI, TARTALMI ÉS TECHNIKAI ELŐZMÉNYEI.....	117
V. A MESTERMŰ TECHNIKAI LEÍRÁSA.....	121
VI. INNOVÁCIÓ AZ ELJÁRÁSBAN.....	123
VII. A MESTERMŰ SZEMÉLYES MERT... ..	125

I. BEVEZETŐ HELYETT

A kép hátoldala című doktori dolgozathoz.

A kép, illusztrálja a szöveget, a szöveg magyarázza a képet.

A kép árnyákos oldala címen irt doktori dolgozat formailag külön álló, ám annak tartalmilag szerves része, kiegészítése és- vagy folytatása a mesterű és annak tartalmi, fogalmi, és technikai leírása.

„Így felvetődik a kérdés: milyen kapcsolatban vannak a szövegek a képekkel? Ez a történelem központi kérdése. A középkorban ez a szöveghű kereszténységnek a képmádó pogányok elleni harcában jelenik meg; az újkorban a textuális tudomány harcában a képhez ragadt ideológiák ellen. A harc dialektikus. Ahogy a kereszténység egyre inkább felülkerekedett a pogányságon, annál inkább magába fogadta a képeket és maga is pogány lett; és amilyen mértékben harcolt a tudomány az ideológiák ellen, olyan mértékben szívta magába a képzeteket és vált maga is ideologikussá. Ennek a magyarázata a következő; a szövegek ugyan azért magyarázzák a képeket, hogy kiiktassák őket, de a képek is illusztrálják a szövegeket, hogy elképzelhetővé tegyék őket. A fogalmi gondolkodás ugyan azért elemzi a mágikusot, hogy kiküszöbölje, de a mágikus gondolkodás behatol a fogalmiba, hogy jelentést adjon neki. Ebben a dialektikus folyamatban a fogalmi és az imaginatív gondolkodás kölcsönösen megerősíti egymást- ez azt jelenti, hogy a képek egyre inkább fogalmivá, a szövegek pedig imaginatívvá válnak. Jelenleg a legerőteljesebb fogalmiság a konceptuális képekkel (például komputerekben), a legmagasabb fokú imagináció a tudományos szövegekben található. Így észrevétlenül felborul a kódok hierarchiája. A szövegeknek, amelyek eredetileg képek metakódja voltak, most maguk a képek válnak metakódjává.”⁸⁷

A mestermű a dolgozat párja. A képek, annak nem pusztán szolgai illusztrációi. A képek itt nem a szöveg díszítésének vágyával készültek. A szöveg nem a kép meg- és elmagyarázására született. A képeknek sem a szöveg megmagyarázása a feladatuk.

„A valódi megismerést torzító prizmák sora gátolja.”

⁸⁷ Vilém Flusser / A fotográfia filozófiája. A kép

„Először is ott az elmében felmerülő képek és beszéd közötti különbség. Az elme képekben gondolkodik, melyeket a nyelv segítségével fordít le, majd alakít vissza ismét képekké. Ám a képekről gondolatokra, majd gondolatokról nyelvre fordítás sajna csalóka folyamat. Sok áldozattal jár: a képek gazdag, színpompás szövete, rendkívüli képlékenysége és rugalmassága, a sajátos színezetet adó érzelmi szál elvész, amikor szavakba próbáljuk őket önteni.”⁸⁸

Nem egy torz egyensúlyi helyzetet állít fel szöveg és kép kapcsolata, ahol az egyik nem értelmezhető a másik nélkül. Itt a valódi harmónia a szöveg és kép együtteséből áll össze. Szerves és nem alárendelt részei egymásnak. Tartalmilag és formailag is egymásból következnek, szorosan egymáshoz kapcsolódnak.

*„**Kép. 1.** A látványnak egy síkon, az úgynevezett képsíkon megalkotott optikai hasonmása. Tulajdonképpen optikai csalódás. A képet az állat nem ismeri fel, csak az ember (egészen kisgyermekkorban szerzett gyakorlat alapján), mert számára a kép mindig egy más embertől jövő információ, amit érdeke, hogy dekódoljon (megfejtse). **2.** Valamely tárgynak egy vetítési középponton átmenő vetítősugarakkal képsíkra ejtett vetülete. A fényképezőgép 0 objektíve a fényképezendő T tárgy képet a fényérzékeny (K) síkjára vetíti (a). Bizonyos vastagságú, vagyis nem végtelenül vékony objektívek esetében az 0 vetítési pont kettéoszlik: a T tárgyról jövő vetítősugarak látszólag az objektív tárgyoldali főpontjában futnak össze és H képpoldali főpontjából haladnak tovább a képsík felé. Az optikai kép valódi vagy látszólagos.”⁸⁹*

Reményeim szerint a doktori értekezés és a mestermű kapcsolata önmagában bizonyítja (doktori) szöveg és (mestermű) kép nehezen szétválasztható szerves kapcsolatát, amiről az értekezés és a mestermű képei is szólnak. Egymás nélkül, ha nem is értelmüket veszítik, de nem biztos, hogy elég egzakt magyarázatot tudnak adni önön létezésüknek lényegéről és értelméről. A kutatásban feltett kérdések és azokra adott válaszok megértéséhez elengedhetetlen a szöveg és kép egysége és egységként való kezelése. Szétválasztva, valódi egységüktől

⁸⁸ Irvin D. Yalom / Szerelemhóhér és más pszichoterápiás történetek / Park könyvkiadó / 2014 / Budapest / 219. oldal

⁸⁹ Új Fotólexikon / Főszerkesztő: Morvay György / műszaki könyvkiadó / Budapest / 1984/ 214. oldal

megfosztva, értelmezhetetlené válnának, és esetleges külön magyarázatra is szorulhatnának.

A kettő együtt képez egyet. Külön választva jelentésük torzul, és nem teljesezhet ki. A dolgozatban feltett kérdésre, kérdésekre részemről adott válasz, válaszok értelmüket veszítik.

Pontosabban a felmerült kérdéseken való töprengés eredményeképpen bejárt út állomásai. Mint ahogy egy rajz sem készül el soha, mert mindig lehet rajta csiszolni, úgy ez a pont, ahol most ebben a gondolati konstrukció építményében vagyunk, véletlenül sem végállomás inkább egy hely, ahonnan még látszik a kiindulópont, de már felsejlik a távolban az enyészpontban az a kispont, amiről a bejárt út alapján gondolhatok valamit. Hogy a konstruált jövőkép menyiben igaz, vagy közelíti meg az igazságot, azt csak akkor fogjuk megtudni mikor a távoli jövőben odaérkezünk. (A jövő konstruálása már a jóslás kategóriája. A múltat sem tudjuk rekonstruálni, csak konstruálni. A jövőről pedig csak még bizonytalanabb, gondolati konstrukciókat állíthatunk fel.)

„A terapeuták úgy képzelik, hogy a páciensek által tetszőlegesen előhívott, múltból szóló történetekből rekonstruálhatnak egy életet: meghatározhatják a korai fejlődés kulcseményeit, a szülőkhöz fűződő kapcsolat valódi természetét, a szülők közötti viszonyt, a testvérek közötti kapcsolatot, a családi felállást, a korai életévek félelmeit, sérelmeit kísérő belső történéseket, a gyermek- és kamaszkori barátságok szövetét. De rekonstruálhatja-e a terapeuta – vagy történész, vagy az életrajzíró – akár csak kis pontossággal is az életet, ha egyetlen óra valósága sem ragadható meg?”⁹⁰

Mint minden választás, mint ez is, be- illetve kiemelés, keretbe foglalás, egyben „kikeretezés” (kirekesztés, kizárás) a keretből való kizárása végtelen számú egyéb lehetőségnek, amit választhatunk volna. Nem a valóság az, ami megmutatható, hanem annak egy kiemelt kiszemelt és kiválasztott, (itt meg kell említeni, hogy nem lehet eltekinteni attól, hogy a nem választás is választás) kis

⁹⁰ Irvin D. Yalom / Szerelemhóhér és más pszichoterápiás történetek / Park könyvkiadó / 2014 / Budapest / 209. oldal

szelete. Időben és térben egyaránt. A fényképész mikor exponál döntéseket hoz és választ. Röpke szűk keretbe foglal időt és teret. Kiválaszt, kihagy, dönt.

„Valódi kép. Akkor keletkezik, ha a tárgypontról kilépő és a képpalkotó optikai rendszeren, pl. objektíven áthaladó fénysugarak a képpontban összefutnak. Az összefutó fénysugarakkal együtt a képpontban a fény energiája is összegyűlik. A fényképező objektív a film síkján mindig valódi képet alkot. Ugyancsak valódi képet alkot a szem optikai rendszere a külvilág tárgyairól a retinán.”⁹¹

Nem gondolhatjuk róla hogy ez a valóság, de mindenesetre a valóság egy látszólagos része, ha nem is az egésze.

„Nyugtalanító érzés mikor rádöbbenünk, hogy a valóság pusztán illúzió, és legjobb esetben sem más, mint az adott helyzet szereplőinek megegyezésén alapuló észlelet demokratizálása.”⁹²

De mint általában, most is sokkal fontosabb a valóságnál, hogy mit gondolunk róla, mint maga a valóság. Azért is, mert a valóságról alkotott elképzeléseinket meg tudjuk fogalmazni, és meg tudjuk képesíteni, ellentétben a valósággal, amit még megélni sem tudunk. Ezért készítünk róla képeket.

„A valóság trónfosztása után csak a képviselői maradtak: a médiumiok.”⁹³

Pontosabban a megélésünk a saját megélésünk és nem a valóság, hanem amit gondolunk, érzünk róla.

„Azok számára, akik biztosak abban, hogy igazság áll az egyik oldalon, elnyomás meg jogtiprás a másikon, és hogy a harcot folytatni kell, pontosan az számít, ki kit gyilkolt le. Egy izraeli zsidónak a Jeruzsálem belvárosában lévő Sbarro pizzéria elleni támadásban darabokra tépett gyermek fotója mindenekelőtt egy palesztin öngyilkos robbantó által megölt zsidó gyermek fotója. Egy palesztinnak egy harckocsilövedéktől Gázában széttépett gyermek fotója mindenekelőtt egy palesztin gyermek fotója, akivel az izraeli tűzérség végzett. A militánsoknak a

⁹¹ Új Fotólexikon / Főszerkesztő: Morvay György / műszaki könyvkiadó / Budapest / 1984/ 444. oldal

⁹² Irvin D. Yalom / Szerelemhóhér és más pszichoterápiás történetek / Park könyvkiadó / 2014 / Budapest / 210 oldal

⁹³ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 114. oldal

hovatarozástól függ minden. A fényképek pedig arra várnak, hogy felirataik megmagyarázzák vagy meghamisítsák őket. A közelmúltbeli balkáni háborúk elején a szerbek és horvátok közötti harcok során egy-egy falu ágyúzásakor meghalt gyermekek fényképeit szerb és horvát propagandaanyagok egyaránt terjesztették. A felirat módosításával újra meg, újra hasznosíthatóvá vált a gyermekek halála.”⁹⁴

Egyben ez egy megoldás, ami nem az egyetlen...

II. ÉRINTETTSÉGEM

Szerencsésnek érzem magam.

„**Fényképész.** A fényképezéssel hivatásszerűen foglalkozó személy”⁹⁵

Egyrészt, hogy a képkészítésen túl mindezt fényképezőgéppel, az „apparátussal” tehetem, amit a legnagyobb privilégiumnak tekintek.

„**Fényképezőgép.** Fényképfelvételek készítésére alkalmas készülék. Legfontosabb részei: váz, amely a szerkezet elemeit összefogja, és fényzáró aknát képez; az objektív; a zár; a filmet továbbító és számláló szerkezet, beleértve a filmkaput is; a képkereső és az élességbeállító, beépített megvilágításmérő stb. A fényképezőgépek különböző szempontok szerint oszthatók fel. A képfórmátum szerint megkülönböztetünk kisfilmes, tekercsfilmes, közép méretű és nagy képméretű, valamint miniatűr és pocket fényképezőket. A keresőrendszer szempontjából távcsőkeresős, tükörreflexkeresős, mattüveg-keresős stb fényképezőket. A használat szempontjából vannak kifejezetten amatőr célokra szolgáló fényképezőgépek, mint például a szimbolumskálás fényképezőgépek, a kompakt fényképezőgépek, pocket- és az Instamatic fényképezőgépek. Az igényesebb amatőr kisfilmes fényképezőgépeket, amelyek általában tükörreflexkeresőjűek, mindaz amatőrök, mind a hivatásosak használják; külön csoportot alkotnak a műtermi és műszaki fényképezőgépek, amelyek a hivatásos fotósok eszközei. Ezenkívül vannak más speciális fényképezőgépek, például víz alatti

⁹⁴ Ua. 16. oldal

⁹⁵ Új Fotólexikon / Főszerkesztő: Morvay György / műszaki könyvkiadó / Budapest / 1984/ 136. oldal

fényképezéshez, a mikrofilmek készítéséhez, fényképezőautomaták, légi fényképezőgépek stb. A hagyományos fényképezőgépektől gyakran eltérő szerkezetük van a Polaroid és az Instant felvételi anyagokat használó fényképezőgépeknek. A csoportosítás szempontja lehet még a fényképezőgép beállításának módja, amely lehet kézi, automata megvilágításmérős és automata távmérős is. Célszerű megkülönböztetni a cserélhető objektíves és fixen beépített objektívú fényképezőgépeket.”⁹⁶

Másodsorban, ezen túlmenően valójában mégiscsak inkább azért, hogy mikor zsenge ifjú koromban fotográfiai kép készítésére vállalkoztam, tanulmányaim még az analóg világban kezdődtek. A digitális fényképezés még nem létezett. Mindenesetre még korántsem a mai formájában.

„Fényképészet. *A hivatásos fényképészek tevékenysége.”⁹⁷*

Talán nem is gondolta komolyan senki, hogy egy pixel alapú eredeti felveheti a versenyt egy dia negatívval.

„Diapozitív. *(görögül dia=keresztül). Átvilágítható pozitív kép. Leggyakoribb mérete 24 x 36 mm, a vetítésre használt keret mérete 50 x 50 mm. A 6 x 6 cm-es diákat 70 x 70 mm-es keretbe foglalják.”⁹⁸*

Sok vita folyt arról, hogy a digitális technika valaha eljuthat e arra a szintre, hogy professzionális felhasználásban számottevő tényező legyen. Sokan gondoltuk úgy, hogy a pixeles felbontás soha de soha nem fog olyan rajzolatot adni mint egy dia negatív, illetve hagyományos negatív.

„Negatívfilm. *Felvételek készítésére alkalmas olyan film, amely a lefényképezett tárgy negatívját jeleníti meg. A fekete-fehér negatívfilm (a) felépítése: 1 fényudhar-mentesítő réteg; 2 hordozó; 3 szubsztrátum; 4 emulziós réteg; 5 védőréteg. A színes negatívfilm felépítése: 1 hordozó; 2 szubsztrátum; 3 kolloidezüst-réteg; 4 kékeszöld-színképzőt tartalmazó réteg; 5 választóréteg; 6*

⁹⁶ Ua. 137. oldal

⁹⁷ Ua. 136. oldal

⁹⁸ Ua. 77. oldal

bíborszínképzőt tartalmazó réteg; 7 szűrőréteg; 8 sárgaszínképzőt tartalmazó réteg; 9 védőréteg."⁹⁹

Nem gondoltuk volna, hogy a pixelek olyan finom árnyalati átmenetet képesek majd reprodukálni, mint egy fekete-fehér negatív. Lesznek olyan mély-sötét feketéi, („**Fekete.** A látótérben levő legsötétebb árnyalat, ha annál sötétebbet sem meglátni sem elképzelni nem lehet.”¹⁰⁰) olyan finom lágy fehérjei, („**Fehér.** A látótérben fekvő legnagyobb kiterjedésű és legvilágosabb árnyalat, ha csak nem érzékelhetően színes (az USA Kolorimetriai Bizottságának definíciója szerint”¹⁰¹) ami még nem ég ki, és lehet a szürkének („**Szürke.** Színtelen akromatikus árnyalat a fekete és a fehér között. A különféle árnyalatú szürkéket a világosabb és sötétebb jelzőkkel különböztethetjük meg egymástól.”¹⁰²) olyan gazdag átmeneti tartománya.

Arra még gondolni is komikus és komolytalan volt, hogy széles körben, amatőr felhasználásban elterjedhessen ez az igen drága technika. A méregdrága és kislebontású digitális hátfalak a hagyományos dia negatívval szemben, felbontásban, színhelyességben és rajzolatban nem tudták felvenni a versenyt.

Az analóg technikában gyökerező szakmai tanulmányok, a hagyományos kép előhívási technikákban való jártasság, illetve többek között a kísérletező kedv miatt is, lenyűgözött, és roppant mód érdekelt a fotogram.

*„**Fotogram.** Fényképezőgép, illetve optikai leképezés nélkül előállított fénykép. Legtöbbször árnykép.”¹⁰³*

Egyrészt az egyedi megismételhetetlenségével, és hogy a technika úgy marad meg, hogy a technikai apparátust, azaz gépet kiiktatjuk a folyamatból. Miközben magát a technikához szorosan kapcsolódó kémiát használjuk. Az apparátus programozottsága kimarad, de a hozzá kapcsolódó módszert használjuk. A fotogram úgy lehetséges, hogy van fényképező, de mégis nélküle készíthető. Az apparátus programozottságának a kiiktatásával, sokkal spontánabb és egyedibb

⁹⁹ Ua. 293. oldal

¹⁰⁰ Ua. 123. oldal

¹⁰¹ Ua. 124. oldal

¹⁰² Ua. 405. oldal

¹⁰³ Ua. 155. oldal

megismételhetetlenebb eredmény jön létre. A fény és a látással érzékelt világ legtisztább (kémiai értelemben vett) leképezése.

„Látás. A szemnek az a képessége, amelynek alapján fénysugarak segítségével a látótérben fekvő tárgyakra, azok formájáról, távolságáról, helyzetéről és színéről tudomást szerez. A szemnek a halszemobjektíveket megközelítő látószögű látómezejében (a központi rész kivételével) a képesség igen gyenge és a színlátás is hiányos. Ennek a periferiális látásnak elsősorban az a szerepe, hogy ráterelje a figyelmet a látótérben jelentkező fontosabb tárgyakra és változásokra. A következő pillanatban a szem úgy mozdul el, hogy az érzékelt tárgy képe a retina középpontjára, a foveára essék. Itt a látásélesség, az árnyalatokat és színeket megkülönböztető képesség maximális. Az úgynevezett centrális látás a megismerést szolgálja. Mivel a legtöbb tárgy képe nagyobb, mint ami a foveára ráfér, a szem az előtte elterülő látványnak számára érdekes részleteit mintegy letapogatja, ezért állandó mozgásban van. A mozgások általában a fontosabb kontúrvonalakat követik, az egyén számára legérdekesebb területet tapogatják le, majd a szerzett információt kiegészítik a kevésbé fontos részletek letapogatásával. A szemmozgások rendkívül jól jellemzik a szem ismeretszerzésre törekvő, értelmes tevékenységét, ami így a legrövidebb idő alatt, a legkevesebb szemmozgással a legtöbb információt szerzi. A látásban még háromféle szemtevékenységnek van szerepe: 1. Az akkomodáció révén a szemlencse ciliáris izmai a képet pillanatról pillanatra élesre állítják. 2. Az adaptáció révén a szem érzékenysége az optimális látást biztosító módon áll be. 3. A szemmozgató izmok a két szem retinaképét a látóközpont számára egymással fedésbe hozzák. Közel fekvő tárgyak esetén tehát a távolságtól függően a két szem látótengelyét össze kell fordítani. A szükséges izomfeszülést kelti a sztereoszkópikus látást, a térérzetet.”¹⁰⁴

A világ önön valója a fény által való valósággá válása. Szerintem Platón barlang hasonlatának a legnagyobb és egyben legplasztikusabb (ami persze képzavar, mivel a tér síkban való ábrázolásáról van szó) illusztrációja is, és mintegy annak képi megfelelője. Azon túl, hogy roppant romantikus, és egyben archaikus, mindig is nagyon erős gesztusnak éreztem a fotogramot.

¹⁰⁴ Ua. 252. oldal

„A hétköznapi nyelv azzal jelzi a kézi munkával előállított képek (például Goya művei) meg a fényképek közötti különbséget, hogy a grafikusok és festők „készítik”, a fényképészek pedig „fölvesszik” alkotásaikat. A lefotografált kép azonban nem tekinthető egyszerűen valami megtörtént dolog levonatának, még annyiban sem, hogy csupán nyom (nem pedig különmemű fotografikus nyomok konstrukciója). Mindig valaki által kiválasztott kép; lefotózni annyi, mint keretbe foglalni, és a körülkeretezés egyben kizárás.”¹⁰⁵

Egyben a fotográfiával gyakran felmerülő kritikával, szemben hogy végtelenszámban sokszorosítható, (ellentétben a különböző képgrafikai eljárásokkal) a fotogram egyszeri, egyedi és megismételhetetlen. Még a legnagyobb koncentrációval és precizitással sem lehet ugyanolyan nagyításokat készíteni. Ebből a szempontból sokkal jobban hasonlít a hagyományos táblaképekhez, és talán jóval közelebb áll a klasszikus képzőművészethez is, ha és amennyiben az egyediség felől szemléljük, ami a fotográfiával szemben gyakorta megfogalmazott kritika.

A letisztult, és végtelenül egyszerű leképezése a létezőnek, vagyis a „vannak”. Fény és a tárgy által kitakart árnyék együttese. A látvány és a felület közé nem ékelődik az apparátus, a maga automatizmusaival. Az egyéni szubjektum persze itt is jelen van. Bár, csak és kizárólag a fotográfiához kapcsolódó technikai eljárások miatt jöhet létre a fotogram. (Itt elsősorban a fényérzékeny fotópapírra, papír hívóra és fixírre gondolok.)

*„**Fekete-fehér fotópapír.** Fekete-fehér pozitív kép előállítására alkalmas fotópapír. Felépítése baritált hordozón: fotónyerspapír, baritréteg, emulziós réteg, védőréteg.”¹⁰⁶*

*„**Előhívás,** hívás. A fotográfiai kép kialakításának kémiai fázisa, amelynek során a latens kép látható képpé alakul. Az előhívási gócokban levő ezüst mennyisége (4...50 atom) 10...100-milliószorosára nő. Az előhívott szemcse teljes egészében*

¹⁰⁵ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 51. oldal

¹⁰⁶ Új Fotólexikon / Főszerkesztő: Morvay György / műszaki könyvkiadó / Budapest / 1984/ 124. oldal

csavaros fonalakkól álló, szivacsos szerkezetű fémezüstté alakul. A folyamat a kép kidolgozásakor a hívóoldatban játszódik le.”¹⁰⁷

„**Előhívás elmélete.** Az előhívás folyamatát magyarázó törvényszerűségek és feltevések összessége. Az előhívás lényegében heterogén autokatalízissel végbemenő redukciós folyamat, amelyben az ezüst-bromid redukálódik, és a hívóanyag oxidálódik. Szükséges feltétele, hogy a hívóoldat redoxipotenciáljánál (120 mV-nál), és nagyobb legyen a fátyol előhívásának megfelelő 50 mV-nál. A redoxipotenciál-értéket a hívóanyag minősége, koncentrációja, a pH, a bromidion-koncentráció és a hőmérséklet befolyásolja. A hívás mikrofolyamataiban szerepet játszik a szemcse körüli bromidionoktól származó negatív töltésfal, a hívóanyag elektron donor-csoportjának az ezüst előhívási góc felületén végbemenő adszorpciója stb.”¹⁰⁸

„**Fixálás, rögzítés.** Az előhívás után változatlanul maradt ezüst-halogenid kioldása a fotorétegből. Erre a célra nátrium-tioszulfát 20% -os, savanyított vizes oldatát használják”¹⁰⁹

A fényképezés eszenciája. Mint halotti maszk, ami mumifikálja a jelent, a jövőnek. Itt teljesedik ki az ősi vágy a mumifikációra. Az idő megállításának vágya és lehetősége, vagy illúziója és a technikának találkozási pontja, ami ezt lehetővé teszi. A mumifikáció utáni leküzdhetetlen vágy (nyomhagyás, a valóság leképezése) készítette a gondolkodókat, tudósokat és az alkotókat, hogy megalkossák azt a technikát, (fotográfiai képrögzítés) ami ezt lehetővé teszi.

„**Fényképezés.** Olyan eljárás, amellyel optikai és fotokémiai úton képek rögzíthetők. Szűkebb értelemben emlék, riport; művészi, tágabb értelemben dokumentációs, regisztráló, v. nem tónusos képek készítése, valamint az ultraibolya, infravörös, röntgen-, gamma- és korpuszkuláris sugarak rögzítése”¹¹⁰

¹⁰⁷ Ua. 100. oldal

¹⁰⁸ Ua. 100. oldal

¹⁰⁹ Ua. 146. oldal

¹¹⁰ Ua. 137. oldal

III. A MESTERMŰ (SOROZAT) KAPCSOLÓDÁSA A DOKTORI DOLGOZATHOZ

A képsorozat szervesen kapcsolódik a doktori kutatáshoz, és a dolgozathoz (azaz a kép a szöveghez), nem mint annak illusztrációja, hanem mint szerves része. Lényegüket tekintve egyek. Egyenes következménye a szövegnek. Az állításoknak, és a következtetéseknek megvalósulása azaz, látható eredménye, maguk a képek.

III/1. Mi is a fotográfia?

Először is meg kell próbálni találni valami definíciót arra, amit mi fotográfiának nevezünk, és amit most annak nevezhetünk. Legfontosabb, hogy ezt a fogalmat, fogalmakat milyen új tartalommal töltjük meg. Aztán ennek megfelelően, milyen kontextusokban használjuk.

„A képeket értelmezni kell. A kép ugyanis – miként minden ember és világ közti közvetítés – sajátos belső dialektika uralma alatt áll. A képek a világot állítják elő, de elébe is állnak. Amennyiben a világot állítják elő, annyiban az embernek a világban való tájékozódását (térkép) szolgálják. Amennyiben viszont a világ elé állnak, annyiban elállják az ember odavezető útját.”¹¹¹

A fotográfia, hasonlatosan a valósághoz, igazi valójában megbújik előlünk. Itt is alkalmazható az az állítás, mint a valóságra, hogy nem az a lényeg, hogy mi a fotográfia, hanem hogy mit gondolunk róla. Sok féle munkamódszerrel szedhetjük alkotó elemeire. Készítésének ideje alapján. Készítésének helye alapján. Készítésének szándéka alapján. Művészi, amatőr, privát, esemény vagy tárgy fotóról is beszélhetünk.

„Nem az a furcsa, hogy igen sok szimbólummá nemesedett múltbeli sajtófotó, köztük a második világháború legismertebb képeinek némelyike a jelek szerint mesterséges beállítás, hanem az, hogy ez a felismerés meglep bennünket, és mindig csalódást okoz. Mindenekelőtt azoknál a fényképeknél lehangoló, ha

¹¹¹ Vilém Flusser / Képeink / <http://intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.html>

kiderül a megrendezettség, amelyek látszólag a szerelem vagy a halál nagy pillanatait örökítik meg.”¹¹²

Nehéz definiálni (lehetetlen) ezek alapján a szempontok alapján is, hisz a szempontok összemosódnak összefolynak, nem élesen elhatárolható definíciók szerint rendeződnek. Illetve ott van végig az egyén, az egyéni szubjektum, ami nagymértékben torzítja az elemzést. Általában a szándékot nem ismerjük, vagy rosszul ismerjük, vagy időközben megváltozott.

„Engem már legalább öt évtizede foglalkoztat, hogy biztos vagyok benne, van egy valóság. De a valóság annyira komplex, annyi rétege, annyi részlete van, hogy minden pillanata amit én valóságnak hiszek, csak árnyéka, vetülete, transzformációja annak, amit szerintem reménytelen valaha is pontosan megismernem. Ezt már Platon is tudta. Úgy írta le, hogy egy a barlangban látja az embert, amelynek a falán árnyékok mozognak. A barlangban csak árnyékok vannak, ez a realitás, amihez hozzáférhetünk. De hogy mi történik, mi mozgatja az árnyékokat a falakon, azt nem tudhatjuk meg, amíg emberek maradunk. Mert még akkor is, ha igyekszünk kimenni a barlangból, kinézni, hogy mi van azon túl, a napfény elvakít minket. Nagyon veszélyes a valóságot keresni. Ezt már a Bibliában is leírták: aki meglátja I...nt , meghal. I...n rettenetes. I...nt csak közvetve lehet érezni, közvetlenül kivágja a biztosítékot. Hát ez a helyzet.”¹¹³

Lehet, hogy nem a pontos definíció megalkotása a cél, hanem elfogadása annak, hogy van valami, a misztikus kép, amire vágytunk, és erre megalkottuk ezt az eszközt, (a ráció segítségével,) és fotó kémiai és fotótechnikai eljárást, amit aztán elfogadunk olyannak amilyen. A hibáival és hazugságaival együtt, szemet hunyunk csalfasága fölött, csak, hogy ne kelljen lemondanunk az illúzióról, hogy a valóságról és kiváltképp magunkról (nyomot) képet alkothatunk. „Objektíven”.

Egyezményesen elfogadjuk, hogy a fotográfia ilyen. Nem objektív. Minden fajta állításával ellentétben csak, hogy használhassuk arra, (amire szeretnénk) hogy magunkról olyan képet alkothassunk, amelyet szeretnénk.

¹¹² Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 60. oldal

¹¹³ Feldmár András / álom és valóság / Budapest / hvg könyvek / 2015 / 10. oldal

„Van valóság és arra rávetítjük a képzeletünket.”¹¹⁴

Arra használjuk a fotográfiát, amire szeretnénk és nem arra, amire való. Így a fotográfia is arra használ minket, amire szeretne.

Mivel arra használjuk, amire szeretnénk, és belemegyünk kölcsönösen az ámításba, így természetesen eltakarjuk saját szemünk elől, hogy mire is való. Elfelejtjük, hogy mi volt a cél, ami lebegett a horizonton, amikor megalkottuk.

„ A titkok titka a vágy, melyre nem derít fényt se az értelem, se a számítás és örökre kifürkészhetetlen marad. A vágy a tudás számára megismerhetetlen és megfoghatatlan, de legbelül édes íze van. Minden egyetlen vágy, a végtelenig, fent a magasban és lent a mélyben, kívül és belül. A vágy mielőtt (a fokozatok világa) beteljesül, láthatatlan, de fénye ragyog és világít.”¹¹⁵

Mert valamilyen szándékból megalkottuk, de valami furcsa és érthetetlen okból hiba csúszott a teremtésbe, és kicsit másmilyen lett a teremtmény. Ezt azonban az alkotó és a teremtmény is szemérmesen elkendőzi. Felvállalhatatlan, hogy nem az lett, amit akartunk. (Hiúság nem véletlenül az egyik fő bűn a keresztény mitológiában.) Közös cél és illúzió érdekében közös hazugságot alkotnak magukról és az egymáshoz fűződő viszonyukról, ezzel lehetetlené téve a pontos definíció megalkotását.

„Egyetlen I...n rendelt számunkra, aki az embert Önnön képmására teremtette, ennél fogva mindenkit és mindegyikünket páratlanná és végtelenül értékessé alkotott. Ám valami titokzatos oknál fogva I...n világa tökéletlen. Az ember feladata az, hogy segítsen I...nnek tökéletessé tenni.”¹¹⁶

A legjobban közös bűnök tudnak összetartani közösségeket. Arcvesztés nélkül nem lehet visszatérni ebből a hazugságból. Így viszont a fotográfia és az általa és vele alkotott képek átveszik a világról alkotott képeink helyét, és elébe állnak, ezzel eltakarva azt. Ezzel megvalósítják a lehető legnagyobb bűnt, a bálványimádást.

¹¹⁴ Ua. 10. oldal

¹¹⁵ Zohár / a Teremtés könyvéről / Budapest / Atlantisz könyvkiadó / 2014 / 189. oldal

¹¹⁶ Chaim Potok / Vándorlások könyve / A zsidó nép története / Budapest / Ulpius-ház / 2008 / 7. oldal

„Bálvány

A pogányság szimbóluma. Igazi jel, mert valami helyett áll, s ez lehet elképzelt szellemlény vagy valóban élt hős, akinek tiszteletére emelték a szoborszerű, fából vagy kőből kifaragott emlékjelet. A mai általános szóhasználat szerint a pogányság látható isten- vagy szellemhelyettesítő szimbóluma; amelyek „részvételével” a vallási szertartások lezajlottak. A bálvány lehetett ősi soron egyetlen kő vagy szikla, vagy alig megfaragott fabálvány (pl. az obi-ugorok szent ligeteiben találtak ilyeneket, némelyekre több arcot is faragtak egymás fölé). Korábban helytelenül a magyar fejfákat rokoni kapcsolatba hozták a szibériai bálványokkal, sokkal inkább a sztyeppék nomádjainak kőből faragott, ember alakú balbaljaival ismerhető fel tipológiai párhuzam. A magyar népi kultúrában a kapu bálványok őrizték talán valamikori szellemhelyettesítőink emlékét; nem csak maga az elnevezés, de a kiképzés emberhez hasonlító módja is megerősíti ezt a feltételezést.”¹¹⁷

A bálványimádás nem azért a legnagyobb bűn, és nem azért von maga után azonnali kiirtatás, mert egy külső tárgyat imádunk. A bűn nem az, hogy egy tárgyra vonatkozik a szeretet, hanem hogy ez a tárgy a mi lelkünk manifesztuma. A bálvány az imaginális kép kivetülése. Megtestesülése. Vagyis az I...nitől való eltávolodás. A belső tartalomtól és jótól való eltávolodás egyértelmű megjelenése. A belső árulás külső megnyilvánulása, amit már az egyén nem tud magába temetni, (mert nem is lehet) így manifesztálódik.

III/2. Feladata, és szerepe?

A fotográfia, mint már többször írtam, legfontosabb szerepe az egyén szempontjából, hogy objektíven megőrizze saját képmását. Nyomot hagyjon magáról. A jelenben készül, a jövőnek, a jövőbeni múlttól.

Az apparátus feladata és szerepe az ember vonatkozásában, már kicsit bonyolultabb. Saját magát úgy tudja fenntartani, hogy elhiteti az emberrel, hogy ő az, akit keresett, és akire vágyott teremtése óta. Ő a biztonság, még ha ez csak egy illúzió is. Általa láthatja magát objektíven valóságosnak olyannak, mint

¹¹⁷ Jelképtár / Budapest / Helikon kiadó / 1997 / 32. oldal

amilyen és őrizheti meg törékeny létét. A fotográfia elhiteti, hogy megőrzi emlékét és kiváltképp, képmását emlékképét lenyomatát az utókornak. Nyoma marad halála után. Örökéletet kap. Paradicsomi állapotok rekonstruálása.

Közös összekacsintás van a használó és az apparátus programja között, hogy mindenki tudja, hogy ez nem objektív, hogy ez nem a valóság. Efölött azonban mindenki szemet huny azon remény lehetőségért, hogy az objektív kép helyett egy olyat lehessen készíteni, amit szeretnénk látni magunkról.

Így ebben a közös hazugságban az apparátus és a használója egymásra talál. Nehéz kérdés és érzékeny terület annak a határnak a meghúzása, hogy hol van, amikor még az apparátus szolgálja az embert és mikortól fordul, fordult meg. Mikortól szolgálja az ember az apparátus programját? Miközben az ember által való használat az apparátus és programjának létezésének feltétele.

„... új korszak küszöbén állunk, melyben az emlékezet kérdésének felértékelődésének felértékelődését három tényező is indokolja. Először is a külső adattárolás – és vele a mesterséges emlékezet – elektronikus médiumainak megjelenésével kulturális forradalmat élünk át, mely jelentőségét tekintve felér a könyvnyomtatás és korábban az írás feltalálásával. Másodszor és ezzel összefüggésben, a saját kulturális tradíció ellenébe hódít a „kultúra utáni kultúra” pozíciója (George Steiner), amelyben valami olyasmi ami letűnt – Niklas Luhmann ezt nevezi „Ó Európának” -, az emlékezés és kommentáló feldolgozás tárgyaként él tovább. Harmadszor, és alighanem ez a döntő motívum, mostanában ér végett valami, ami mindennél személyesebben és egzisztenciálisabban érint bennünket. Megkezdődött annak a generációnak a kihalása, mely tanúja volt az emberi történelem annalesében feljegyzett legsúlyosabb gáztetteinek és katasztrófáinak.”¹¹⁸

¹¹⁸ Jan Assmann / A kulturális emlékezet / (írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban)Budapest / 11. oldal

III/3. A digitália szerves része a fotográfiának?

Miért is ne lenne az? Ezzel tovább bonyolítva a fotográfiai képeredeti kérdését, és egyben kiszélesítve azt. Már nem csak szűk fotográfiai kontextusban, és ezzel nehezebbé téve a feloldását.

A fotográfia fejlődése megállíthatatlan. Mióta 1727-ben Schultze rájött az ezüst-halogenidek fényérzékenységére onnantól fogva a fotográfia kémiai folyamata és fejlődése visszafordíthatatlanul robog előre.

De ha még merészebbek szeretnénk lenni, akkor tekinthetjük 1038-ból Ibn Haitamot az ős eredetnek aki megalkotta nekünk a camera obscura elvét. Aztán ide sorolhatjuk 1500-ból Vinci sötétkamráját, 1550-ből Gardanot aki a sötétkamrát már lencsével látta el. Három évvel későbből 1553-ból Porta vetítógépét. 1568-ban Barbaro előáll a diafragmával, míg aztán végre sok várakozás után újabb mérföldkőként megjelenik 1839-ben Daguerre a fényképezőgéppel.

Amit hamar levált a sokkal tartósabb fémből készült fényképezőgép, ami 1841-es datálással Voigtländer nevéhez kötődik. Felgyorsulnak az események és 1856-ban Brewster már megalkotja a sztereo-fényképezőgépet. 1860-ban Sutton elkészíti a mai napig használt eljárást a felcsapódó tükkörreflexes (SLR) kamerát. De, hogy ne csak természetes fényben lehessen fényképezni 1865-ben Crooks már magnézium villanóport használ. 1884-ben megjelenik Eastman boxkamerája. 1888-ban a szintén mai nap is használt redőnyzárt szabadalmaztatja Anshütz. A fejlődés nem áll meg 1889-től Goodwin és Eastman jóvoltából már rollfilmet használhatunk. 1890-ben Dallmeyertől a sztereoszkoptikus távmérő. 1892-ben Frena megalkotja a pakkfilmet.

Az új évszázadban 1900-ban Gillon elkészíti a Newton-keresőt. 1912-ben Deckel a Compur-zárat. Talán én innen számolnám a fotográfia demokratizálódásának lehetőségét, mikor 1913-ban egy évvel a nagyvilág égés előtt Barnack elkészíti a kisfilmes gép első tervét. Közbe jön a háború de 1924-ben megjelenik Barnacktól az első Leica. 1929-ben Franck és Heidecke elkészíti az első Rolleiflexet. 1932 Zeiss a Contaxot. 1934-ben Edgerton a Xe-örökvakut. 1936-ban Walsh az egyesvakut. 1947-ben Dulovits a Duflexet. 1949-ben Zeiss

Contax D már pentaprizmás. 1960-ban Ashai-Pentax megalkotják a TTL-rendszert. Mint apparátus, mint technikai fejlesztés lényegébe van kódolva a fejlődés. Megállíthatatlan a fejlődés, és észrevétlenül a technika veszi át az irányítást felettünk.

„A karteziánus gondolkodást szimuláló apparátusoknak viszont ez sikerült. Ezek saját univerzumukon belül mindentudóak és mindenhatóak. Mert ezekben az univerzumokban valóban minden pontnak, minden elemnek megfelel egy fogalom: az apparátus egy eleme. Ez legvilágosabban a komputeren és az univerzumunkban látható. De megtalálhatjuk a fotóuniverzumban is. minden fotográfiának megfelel az apparátusprogram egy világosan elkülönült eleme. Ezáltal minden fotó a program elemeinek egy specifikus kombinációja. Az univerzum és a program ilyen „bi-univok” viszonyának köszönhetően – amelyben minden programpont egy fényképnek és minden fénykép egy programpontnak felel meg – a fotóuniverzum apparátusai mindentudóak és mindenhatóak. De nagy árat is kell fizetnünk ezért a mindentudásért és mindenhatóságért: a jelentsvektorok megfordításának árát. A fogalmak ugyanis már nem a külső világot jelentik (mint a karteziánus modellben), hanem most az univerzum jelenti a programot ott benn az apparátusban. Nem a program jelenti a fényképet, hanem a fénykép az, amely a programelemeket (fogalmakat) jelöli. Ezért az apparátusok esetében ez a mindentudás és mindenhatóság abszurd: mindent tudnak és mindenre képesek egy olyan univerzumban, amelyet már eleve erre programoztak.”¹¹⁹

III/4. A képeredeti kérdése.

Az elektronikus adatok halmazában, már nagyon nehéz meglegni az eredetit. Amit az is nehezít, hogy bármennyire anakronisztikus, mégis több eredetiről kell beszélnünk. Mint klónok, amiknek egy eredője van, ráadásul az az eredő már nincs is.

„A profi tükörreflexes fényképezőgépekben – és gyakran az igényes amatőr kamerákban is – szerepel egy átmeneti tároló rész. Az elkészült elektronikus kép először ide kerül. Ebből a memóriaegységből, mely akár 200 MB nagyságú is lehet,

¹¹⁹ Vilém Flusser / A fotográfia filozófiája / A kép / www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/08.html

külön céláramkör írja a memóriakártyára a képet. Ezáltal a központi számítógép felszabadul az időt rabló input – output műveletek alól, azaz a gép elektronikája gyorsabb lesz. Másfelől a memóriakártyák sebessége még sokáig nem fogja utolérni a felvételkedészítés sebességét, ezért sorozatfelvételre csak az ilyen módon megépített fényképezőgép elektronika képes. Tekintsünk példának egy olyan gépet, amely 2 MB-os tömörített képállományokat ment. Felvételi sebessége 4.3 kép/s, ez megfelel 8.6 MB/s-os adatátviteli sebességnek. Mivel a ma kapható leggyorsabb memóriakártyák sebessége is csak 2.8 MB/s, látható, hogy az átmeneti tárra (buffer) szükségünk van. Mi történik ha a kártya betelt, és van még kép a bufferben? Új kártya behelyezésekor a gép arra menti rá a még bent lévő képeket. Ha pedig több kártyánk nincs, bekapcsolva tartja magát, míg az akkumulátor ki nem merül. Végszükség esetén a bekapcsolt géppel is „hazaérhet” a fotós.”¹²⁰

Mikor digitális képet készítünk, a kép a fényképezőgép memória kártyáján tárolódik, ahonnan aztán letöltjük, számítógépre, winchesterre, cd- re, pendrive-ra, esetleg egy külső felhő alapú szerverre stb. A memória kártyáról pedig a képet letöröljük, mert oda majd új képet fogunk rögzíteni. (Ellentétben az analóg technikával, amikor például a negatívon rögzül a képnymó és ott is marad, ezt lehet eredetinek tekinteni. A negatívról pozitív képeket lehet készíteni, de ez a negatív eredetit nem érinti. Illetve a pozitív papír képet a latens (negatív eredeti) megjelenésének lehet tekinteni.) Vagyis amin az eredeti volt oda új és újabb eredetiek kerülnek. Az eredeti rögzítése csak egy átmeneti állapot.

Nincs biztos pontunk, ahová vissza lehetne térni, mikor az eredetit keressük. Nincs egy fix eredőnk, mint az analóg világban.

Talán a határvonal az analóg és a digitális technikai szemlélet és hatásmechanizmusa között, itt a képeredeti kérdésénél húzható meg a leglátványosabban.

¹²⁰ A digitális fotózás / Budapest / Rainbow – Slide kiadó / 2002 – 2003 / 8. oldal

III/5. A digitália letagadhatatlan jelenléte és jelene.

„ Környezetünket szakadatlan képtömeg (televízió, film, internetes videó) alkotja, de az emlékezet szempontjából a fotó tapad meg erősebben. Az emlékezet kimerevít, alapegysége az állókép.”¹²¹

A kép nem a jövőnek, hanem a jelennek készül, egyben meg is tagadva eredetét. Már nem mumifikáció, hanem inkább mint tapéta, mint díszlet vagy illusztráció vesz körül minket.

Új nyelvi rendszert és jelképrendszert vezet be. Már nem bonyolult és gyakran félreérthető szövegekkel folyik a kommunikáció, hanem egyszerű és hatásos képüzenetekkel. Egyszerű, gyors, és pontos.

„A nem művészi képeket kevésbé manipuláló szándékúaknak vélik – manapság egyetlen széles körben terjesztett kép sem mentes ettől a gyanútól -, és kevésbé valószínű náluk a hatásadás, az olcsó részvételtetés. A kevésbé kimunkált fényképeket nem csak sajátos hiteleségük miatt fogadják szívesen. Némelyek a legjobbakkal is versenyezhetnek, annyira rugalmasak az emlékezetes, ékesszóló képekkel szemben támasztott követelmények.”¹²²

Mivel a valóságot nem tudjuk megélni, ezért berendezünk magunknak egy saját virtuális világot, amit képeinkkel teszünk otthonossá, tapétázunk ki.

„A baj nem az, hogy az emberek fényképen át emlékeznek, hanem hogy csak a fényképekre emlékeznek. Ez a fényképeken keresztüli emlékezés kioltja a megértés és emlékezés egyéb formáit.”¹²³

A digitális forradalom és a digitális képalkotás, fejlődése lehetővé teszi a gyors és egyszerű, mindenki által könnyen készíthető képek létrehozását. A digitális kamerák fejlődésével és átalakulásával, a kamera már nem kamera, hanem már „csak” program. Az apparátus integrálódik más rendszerekbe, például mobiltelefon, tablet, laptop, monitor. Itt érhető tetten, hogy mennyire a program

¹²¹ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 27. oldal

¹²² Ua. 32. oldal

¹²³ Ua. 94. oldal

működteti az apparátust és nem fordítva. Menyire is használja azt, és az apparátus csak egy hordozója a programnak, de nem lényege.

„A média kilúgozza a tartalmat, s leginkább ez felelős az érzések elhalásáért.”¹²⁴

A program fejleszti magát, az ember által, és új területeket hódít meg, illetve teremt meg magának. A hagyományos adatrögzítéstől eltérve új adattárolási rendszerek épülnek fel.

„Egy kép erejét elszívja felhasználásának módja, megjelenésének helye és gyakorisága.”¹²⁵

III/6. A felhasználókra gyakorolt hatása

Az egyén, úgyszólván mint készítője, ábrázoltja és mint szemlélője azaz befogadója.

„Az ember éppúgy „lakik” önnön testében, miként valamely házban vagy a kozmoszban, amelyet sajátmagának teremtett.”¹²⁶

A három szerep már nem különvált, önálló egységek többé, hanem a három entitás eggyé olvadt.

„A Képek közvetítenek a világ és az ember között. Az ember „ek-szisztál”, vagyis számára a világ nem közvetlenül hozzáférhető, és így képeknek kell megjeleníteniük. De a képek ezáltal a világ és az ember közé állnak. Térképnek kellene lenniük, és tapétává lesznek: ahelyett, hogy bemutatnák a világot, meghamisítják, míg végül az ember az általa létrehozott képek funkciójában kezd élni.

Abbahagyja a képek megfejtését, és ehelyett megfejtetlenül kivetíti őket a „külső” világba, amely ezáltal maga válik képszerűvé – jelenetek, faktumok kontextusává. A képfunkció ilyenén megfordítását képimádásnak nevezhetjük, és mostanában megfigyelhetjük, hogy ez hogyan történik: a körülöttünk mindenütt jelenlévő technikai képek kezdik a „valóságunkat” mágikusan átstrukturálni és egy globális kép-szenáriummá változtatni. Itt lényegében „felejtésről” beszélhetünk. Az ember

¹²⁴ Ua. 111. oldal

¹²⁵ Ua. 110. oldal

¹²⁶ Mircea Eliade / A szent és a profán / Budapest / Európa könyvkiadó / 2009 / 163. oldal

elfelejti, hogy ő volt az, aki a képeket létrehozta azért, hogy segítségükkel a világban tájékozódhasson. De már nem tudja megfejtani őket, és ettől fogva saját képeitől való függésben él: az imagináció hallucinációba csapott át.”¹²⁷

A kép feladata már nem az emlékezés, hanem a kommunikáció. A kép jelen idejűvé válik. Elveszti értékét és klasszikus feladatait. Nem mumifikál. Tároló rendszerei a jelenben vannak. Súlytalanná válik. Sok van belőlük, ami miatt egyrésztől immunisak leszünk rájuk, másrésztől az újabb képek kiszorítják a régieket, folyamatos változás zajlik. Alapvetően nem változik a kép csak néhány részlete más, amit viszont ebben folyamatos változásban észre sem veszünk.

Ami viszont még most nem látszik, hogy olyan generációk nőnek fel, akiknek a múltjukról nem lesznek képei. Már csak a jelenben tudnak élni.

„Épp ebből fakad mind a képek vonzereje, mint irritáló volta, ami lehetlenné teszi az elméletalkotást, és a rendszerező elmékben ellenszenvet kelt a kép iránt. Mindnyájan felismerjük magunkat a tükörben és a fényképeken, és mentális képeinket kivetítjük a fizikaiakra. A képek azért válnak olyan könnyen gyanússá, mert kivonják magukat a jelhasználatra jellemző ellenőrizhetőség alól. A képek mai félreértése abból fakad, hogy csupán információk hordozóiként akarunk tudni róluk, amiben a jelekre hasonlítanak. Tegnap félreértésük abból fakadt, hogy a képeket egyszerűen a valóság leképezésének tekintették, a képzeleti és emlékezeti képeket pedig, amelyeknek a dolgok világában nincsenek megfelelőik, kivonták az elméleti illetékességből, amikor mesterséges tárgyakban öltöttek materiális alakot. Ha képek pusztán annak mimézisei, amit képek nélkül ismerünk, akkor nincs szerepük a világ képzeletünk segítségével történő megtapasztalásában. A midoljunk, a „belső reprezentáció” és az ő dolguk, a „külső reprezentáció” között olyan cserekapcsolat működik, amely nem korlátozható a dolgok észlelésére.”¹²⁸

Nem csak az emlékezés, de a képekre való emlékezés is elveszik. Maradnak a felépített virtuális világok. Marad az, amit szeretnének látni és láttatni. Az első nagy áramszünetig...

¹²⁷ Vilém Flusser / A fotográfia filozófiája / A kép / www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html

¹²⁸ Hans Belting / A hiteles kép / Képviták mint hitviták / Budapest / Atlantisz kiadó / 2009 / 192. oldal

IV. A MESTERMŰ GONDOLATI, TARTALMI ÉS TECHNIKAI ELŐZMÉNYEI

IV/1. A mestermű gondolati előzménye,

Az eredet.

Az eredeti (képeredeti) keresése közben, a digitáliában találtam rá. Ami azért is érdekes, hogy a technikai folyamat végéről, pontosabban jelenlegi állapotából indul ki. Az újra felmerülő kérdés tükrében régi definícióinkat is újra kell gondolni.

„Mára azonban az epilógus álarccá is vált, amely mögött könnyen megkérdőjelezhetjük saját tételeinket annak érdekében, nehogy túlságosan is próbára tegyük az olvasó vagy a hallgató türelmét. Amikor a „művészetről” vagy a „kultúráról”, a „történelemlről” vagy az „utópiáról” beszélünk, minden egyes fogalmat idézőjelbe teszünk, hogy – az ajánlatos kétkedést fenntartva – továbbra is használhassuk őket. Ezenkívül számolunk azzal is, hogy ezeket a fogalmakat eleve másként, eltérően fogják értelmezni, vagy legalábbis értelmezésükben nem lesz konszenzus. Immár minden egyes fogalomhoz a terminus használóját feltüntető névjegykártyát tűznek, hogy ezzel az általános fogalmat a saját értelmezésre korlátozzák. A kultúráról beszélő embert egyhamar kioktatják, hogy a kultúra már nem létezik – az efféle felütések tekintetében csak a gazdaság és a médiumok képeznek kivételt. A fogalmakat és tételeket ugyanaz a sors érte utol, amely a művészetnek már rég kijutott: az állítások csakis fenntartásokkal legitimálhatók.”¹²⁹

A képeredeti keresése által kezdtem el gondolkodni a fotó eredetén, és ezáltal az emberén. A fotó és a fotó eredetének vizsgálata csak egy munkamódszer az idő vizsgálatára. Mert ha van vége (ahogy van), akkor kell lennie kezdetének is. Ha van kezdete, akkor viszont azt meg is lehet lelteni.

Hol van az eredeti?

Itt rögtön technika alapján külön kell választani az analóg és digitális technikát.

¹²⁹ Hans Belting / A művészettörténet vége / Budapest / Atlantisz Könyvkiadó / 2006 / 18. oldal

Tartalmilag külön kell választani, ha ismerjük az eredetit, és ha nem. Akár analóg akár digitális. Ha az eredetit nem ismerjük akkor a róla készült másolatot, másolatokat tekinthetjük e eredetinek. Változhat az eredeti státusa.

Mit tekinthetünk eredetinek?

Analóg technikánál mindig csak a negatív elveszése esetén, ha már nincs eredetink, akkor a papír pozitív másolat lép a helyébe.

Hány darab eredeti is van?

Ha az eredeti már nem egyet jelent, hanem többet, akkor eredetiktől kell a továbbiakban írnom? A digitálisnál szinte megállapíthatatlan az eredeti, de a technika lényegéből adódóan több eredetiről lehet beszélni. Analóg technika esetében ez egyszerűbben nyomon követhető.

IV/2. A Mestermű tartalmi előzménye

Az ember arra törekszik, hogy lakhatóvá tegye a világát. Élhetővé tegye az életét. Állandó létbizonytalansága és saját egyszerű mulandósága közepette. Ami az egyénnek fontos és az Ő kis életében kardinális és sorsdöntő, az a világ szempontjából semleges, mellékes.

A numinózussal szemben az ember önnön teljes semmiségének érzése keríti hatalmába, úgy érzi, „csupán kreatúra”, vagy miként Ábrahám mondta az Úrnak: „nem egyéb pornál és hamunál.”¹³⁰

Fontos saját fontosságunk. Félünk egyedül. A világ zord, mulandó és profán. A vágy, ami a mumifikációban jelenik meg, nem csak a nyomhagyásról, az egyén saját létének emelt katedrálisról szól.

„ A képek csak akkor váltak fontossá, ha olyasvalamit ábrázoltak, ami valóban fontos volt egy közösség számára. Az ellentétek tehát nem annyira a képek képisége, hanem inkább a körül éleződtek ki, amit reprezentációnak nevezünk, a fogalmat nem figurális ábrázolás köznapi értelmében, hanem a képek nevében,

¹³⁰ Mircea Eliade / A szent és a profán / Budapest / Európa könyvkiadó / 2009 / 6. oldal

ám valójában a képek segítségével történő hatalomgyakorlás és nyilvános térfoglalás értelmében véve.”¹³¹

Nyomot akar hagyni magáról, de egyben be is akarja mutatni magát valamilyennek. Leginkább olyannak, amilyenek szeretné látni magát, és véletlenül sem olyannak amilyenek látja vagy érzi magát, és hát a legelkerülendőbb, hogy esetleg olyannak láttassék, amilyenek mások látják. Így elkezdett képkatedrálisokat építeni.

„A szent követ és a szent fát nem mint követ vagy mint fát tisztelik – azért tisztelik őket, mert hierophániák, mert olyasmi mutatkozik meg bennük, ami már nem kő vagy fa, hanem a szent, az „egészen más. Nem lehet egészen hangsúlyozni, hogy minden hierophánia – még a legelemibb is – paradoxon. A tárgya, amennyiben a szent nyilatkozik meg benne, valami „egészen mássá” lesz, mindazonáltal továbbra is megmarad annak, ami, hiszen továbbra is része kozmikus környezetének.”¹³²

„Az archaikus társadalmak embere arra törekedett, hogy a szentben vagy a megszentelt tárgyak közelségében éljen. Érthető ez a törekvés, mert a „primitív”, valamint az összes premodern társadalom számára a szent egyet jelentett az erővel és végső soron a valósággal. A szent: valami, ami léttel telített. A szent erő egyszerre jelent valóságot, örökkévalóságot és hatóerőt.”¹³³

„Mindig ugyanazzal a titokzatos folyamattal állunk szemben: az „egészen más”, nem a mi világunkhoz tartozó valóság olyan tárgyakban nyilatkozik meg, amelyek „természetes”, „profán” világunk szerves alkotórészei.”¹³⁴

Analóg kontra digitális. Talán így a leginkább megragadható, vagy a leginkább látványos. De ha egész pontos akarok lenni, akkor ez már a kompakt kisépekkel kezdődött. Nem megfélemezve a használóról, mint az apparátust működtetőről, mint felhasználóról. Külön, aki valami módon érintett a fényképen illetve az, aki az egészet nézi. Érintettsége már csak arra

¹³¹ Hans Belting / A hiteles kép / Képviták mint hitviták / Budapest / Atlantisz kiadó / 2009 / 256. oldal

¹³² Mircea Eliade / A szent és a profán / Budapest / Európa könyvkiadó / 2009 / 8. oldal

¹³³ Ua. 8. oldal

¹³⁴ Mircea Eliade / A szent és a profán / Budapest / Európa könyvkiadó / 2009 / 7. oldal

korlátozódik, hogy ő csak mint szemlélőként (nézőként) lehet benne. Az alkotó és az ábrázolt nem válik külön. Alkotó és ábrázolt egy. A szerepek cserélődnek és egybe mosódnak.

IV/3. A Mestermű Technikai előzményei

A fotogramot két okból tekintem előzménynek. A kép készítésében a technikai apparátust nélkülözi. Végeredményében ott az eredeti, ami egy egyszeri megismételhetetlen reprodukálhatatlan (csak áttételesen) és egyedülisége még több tartalommal tölti fel.

Az eljárásom hasonlóan készül, mint a fotogram. A különbség csak annyi, hogy nem ráeső fény világít meg valamilyen objektumot és az általa kitakart illetve áteresztett fény rajzolja ki a fotópapíron a motívumot, hanem mint egy kontakt kép készítésénél, a tárgy szorosan érintkezik a pozitív fotópapírral, csak nem átvilágítódik, hanem a tárgyból jön a fény.

„Kontaktmásolás. Másoláskor a negatívot és a pozitívot szorosan egymásra fektetik és átvilágítják. A kontakt módon készült másolat mérete megegyezik az eredetiével”¹³⁵

A technikai előzményekhez tartozik még az analóg technika, a labor és hívás és nagyítás ismerete. Ide tartozik a digitális fotórendszerek apparátusok, fényképezőgép, számítógép és külső adat tárolók ismerete és használata. A virtuális memóriaként, illetve az egyéni, nem valós világok építésére virtuális teret adó programok ismerete és figyelése. Ezeknek a közösségi oldalaknak a figyelése, elemzése, a velük való munka, a róluk való adat gyűjtés, de nem a bennük való részvétel. Ismerete, de nem használata, ily módon valami fajta távolság fenntartása, ahonnan mint egy árbockosárból lehet a megfigyeléseket végezni.

¹³⁵ Új Fotólexikon / Főszerkesztő: Morvay György / műszaki könyvkiadó / Budapest / 1984/ 237. oldal

V. A MESTERMŰ TECHNIKAI LEÍRÁSA

A mestermű, egy végeredményben végteleníthető, analóg és digitális, apparátus nélküli fotó sorozat. Az apparátus nem, mint a kép készítője, hanem mint hordozója jelenik csak meg.

Potosan definiálva: apparátus nélküli, az apparátus elméleti alapján használt kémia eljárásokat alkalmazó, a valóságról vagy a valóságról elképzelt képekről alkotott, analóg vagy digitális képeknek, digitális hordozókról, tartalmakról, virtuális terekről és ezeknek a digitális felületeken megjelenő képeiről készült kontakt fotogramjai.

A digitális kép megjelenésének helye egyrészt a médium (különböző monitor felületek), amin láthatóvá válik, másrészt az a virtuális környezet (Facebook, Instagram stb.), ahol van, amit a média felület megmutat, ahová betekintést enged. Benézhetünk, mint egy ablakon keresztül abba a virtuális térbe, amit a benne lévő fotók tesznek láthatóvá. Az egész eljárást megfordítva ezt a digitális világot, cyber-teret használva és tekintve „valóságnak”, erről mint egy mintavétel szerűen analóg papír pozitív lenyomatot veszek. Vagyis jelen esetben például a monitorra /screenre/, mely lehet számítógép monitor, telefon kijelző, ráhelyezem a fotópapírt, és a fényerő szabályozóval megfelelő mennyiségű fényt engedek a papírra. Rá exponálom a látványt. Természetesen mindez sötétben, mint ahogy a sötétkamrában. Majd hagyományos módon előhívom a látens képet a fotópapíron. Hívó, mosás, fixír, mosás.

Ez a digitális világról készült hagyományos papír pozitív, egy fordított negatív képet ad vissza. Ezért ezt a papír képet, amit itt most eredetinek tekintek, lefénymásolom, és megfelelő méretre nagyítom, hogy a végeredmény méretben azonos legyen, attól függetlenül, hogy a mintavétel mérete mekkora volt. Mint ahogy a hagyományos nagyítógéppel is akkorára nagyíthatom a negatívot a fotópapíron, amekkorára szeretném. Majd ezt a fénymásolatot képnnyommal lefelé egy 170 gr fehér műnyomó papírra teszem, és a kép hátulján a fehér oldalon nitrohígítós ronggyal erősen átkenem, és ezáltal lenyomtatom. Így a kapott nyomat visszafordul tükörben, és az eredeti digitális látványnak megfelelően fog állni.

I., A digitális tér és annak képei a „valóság”.

II., Az erről készült papír pozitív kép, ami egy tükörfordított negatív kép, ezt tekintem negatív eredetinek.

III., Az erről készült fénymásolat, amit nitrohígítóval lenyomtatók a műnyomópapírra, ami így szintén tükör fordul és így a digitális térnek, azaz a látványnak megfelelően fog állni. Ezt pedig a pozitív nagyításnak tekintem.

Így lemodellezve a hagyományos analóg technikát a digitális korunkra, és valamifajta egyénivel illetve személyessel feltölteni a képeket, amiket ily módon meg lehet őrizni az utókornak.

A világban keringő illetve a virtuális világokat alkotó, megteremtő képeknek a negatív fordított tükörképeit készítem el. Lenyomatot veszek a minket körbe tapétázott virtuális világokból. Mint egy őskori fosszilis lelet, ahol az eredeti már nincs meg, csak a lenyomata maradt ránk. A minket körülvevő, beburkoló vagy bekerítő konstruált világoknak a lenyomata. A fotópapír, mint lakmuszpapír működik ebben az esetben. Nem a valóságot rögzítem, nem is a konstruált valóságot, hanem annak valami fajta lenyomatát. Annyit, amennyit enged, amennyit lehet. A valóságra vetített képről vékony hártyaként lehántott lenyomat.

Azon egyszerű felismerésben gyökeredzik, miszerint ahol fény van, ott (minden van) az adott fényt lehet rögzíteni. Amennyiben a fény külső forrásból érkezik, (napfény, illetve ennek a lemodellezése a különböző fotólámpák és vakuk) a ráeső fény által lesz láthatóvá, látás útján a szemünkkel érzékelhetővé téve az amúgy csak más érzékszervekkel befogadható környezetet, tárgyakat, embereket stb.

Ha a fény, mint fényforrás, belülről illetve az ábrázolandó látvány mögül érkezik, akkor nem megvilágítás (ráeső fény) hanem átvilágítás történik, és ezáltal az átvilágított rész, terület válik láthatóvá.

Mikkor is a sötét laborban dolgoztam, eszembe jutott, hogy megnézzek valamit a laptopomon. Amikor bekapcsoltam, és a monitor felvillant, végig futott

rajtam a jéghideg borzadály, miszerint is nem kívánt fény van a laborban. Csak reménykedni tudtam, hogy a friss papír pozitívak nem kaptak fényt.

Ekkor jött a felismerés, hogy, ha valami fényt ad ki azt fényérzékeny anyaggal lehet rögzíteni. Szinte adta magát, hogy kipróbáljam, hogy mi történik akkor, ha a fényérzékeny fotópapírt, ráteszem a monitorra. A laptop monitorjának lehet állítani a fényerejét, így meg lehet szabályozni az expozíciót, illetve még akár fekete kartonnal is lehet szabályozni az expozíció hosszát.

*„ **Viszonossági törvény.** Kimondja, hogy a fényérzékeny anyagra gyakorolt hatás szempontjából az expozíció ugyanolyan mértékben függ a megvilágítástól (lux), mint az expozíciós időtől (s), mivel számszerűen az expozíció e két tényező szorzata. Tehát 2-,3-,4-szer erősebb megvilágítás, és ugyanakkor 1/2, 1/4, 1/3, expozíciós idő fotográfiai szempontból azonos hatást eredményez. Ez a törvény teszi lehetővé, hogy az expozíciós adatokat egymásba könnyen átszámíthassuk, és ugyanazt az expozíciót különböző rekesznyílásokkal és zársebességekkel valósíthatjuk meg. A fotóanyagok viselkedése azonban a túl rövid (kb. 1/1000 s-nál rövidebb) és a túl hosszú (kb.1/4 s-nál hosszabb) expozíció esetében eltér a viszonossági törvénytől, mert ezekben az esetekben az expozíciót rosszabbul hasznosítják. Emiatt a film érzékenységét ilyenkor korrigálni kell, aminek mértékét csak tapasztalati úton lehet megállapítani, mivel az egy, az emulzióra jellemző érték.”¹³⁶*

VI. INNOVÁCIÓ AZ ELJÁRÁSBAN

Előjáróban: ez egy olyan technikai és munka módszer illetve képkészítési eljárás, amit felfedeztem, amit jelenlegi ismereteim szerint a világon még előttem és azóta se alkalmazott senki.

Egy mondatban összefoglalva: analóg módon lenagyítom a digitális monitor képét, majd ezt a lenagyított képet lenyomtatom, hogy oldal helyes legyen.

¹³⁶ Új Fotólexikon / Főszerkesztő: Morvay György / műszaki könyvkiadó / Budapest / 1984/ 452. oldal

Azon egyszerű a felismerés, hogy a fény nyomot hagy a fényérzékeny felületen, anyagon, és ezt a látens képet fotókémiai eljárással láthatóvá lehet tenni. Ez lényegében a digitális és analóg technika keresztezése. A digitális világ és azt alkotó képek lenagyítása.

De ez az ötvözés nem egyszerű kép helyes leképezésre törekszik, hanem a valóság megragadására. Pontosabban a valóságról alkotott képünk leképezésére. A múlandó, gyorsan tova illanó valóság megragadására és mumifikálására.

Miszerint nem hagyományos úton készül nem hagyományos nagyítás, habár kizárólag analóg eszközökkel és technikával. Az egyszerű felismerés nem más, hogy a digitális képek helye a különböző digitális tároló helyeken van, de megjelenési helyük különböző displayeken. Telefonok, monitorok, tabletek. Ezek pedig fényt adnak ki. Ahhoz, hogy pozitív papírnagyítást tudjunk készíteni, fényre van szükség. A motívum meg adott a kijelzőn monitoron, esetleg TV képernyőn, laptop monitoron, amin egy vagy akár több digitális kép is látható, világít.

Fotópapírt vagy papírokat ráhelyezve, már csak az expozíciós időt kell kitalasztalni, és hagyományos módon elő lehet hívni a képet. Hívó, víz, fixír, víz.

Eredmény: a digitális kép negatív képe a pozitív fotópapíron. Minden tükörben. A monitor, a telefon, az internetes tárhelyek közösségi oldalak rögzítése történik (mivel ezek azok a terek amiket képekkel tapétázunk). Ez egyfajta leképezése dokumentálása megörökítése ennek a hamar tovaillanó kornak. Ami pedig talán a legfontosabb, hogy az apparátus mechanizmusa teljes mértékben ki van iktatva, és azt a rendszer nem is tudja újra integrálni. A folyamatos képfolyamnak valami fajta gátat szabva, az egyéni szubjektum erős jelenlétével az emlékezésnek nyomot hagyni.

„Van néhány ember, akik harcolnak ez ellen az automatikus programozás ellen: fényképészek, akik megpróbálnak informatív képeket létrehozni, vagyis olyan fotókat, amelyek nincsenek benne az apparátusok programjában; kritikusok, akik megpróbálnak átlátni a programozás automatikus játékán; és egyáltalán mindazok, akik igyekeznek teret biztosítani az emberi szándéknak egy

apparátusok uralta világban. Az apparátusok azonban ezeket a felszabadulási kísérleteket automatikusan asszimilálják és a saját programjukat gazdagítják velük. Így tehát egy fényképészetfilozófiának az a feladata, hogy a fotográfia területén leleplezze az ember és apparátus harcát és a konfliktus lehetséges megoldásán gondolkodjon.”¹³⁷

VII. A MESTERMŰ SZEMÉLYES MERT...

Összefoglalva a doktori dolgozatot és a műleírást, azt mondhatjuk, hogy személyes, mert rólam szól.

Válasz próbál lenni arra a probléma körre, amit a doktori kutatás tesz fel. Állításom, bár logikailag kérlelhetetlenül bekövetkezik, valójában csak egy emberöltő távlatában fog beigazolódni vagy sem.

Számomra a vizsgálódás legfontosabb kérdése, hogy nemzedékemnek illetve a felnövekvő nemzedéknek lesz e fényképe saját magáról? A fiatalságáról? Marad e valami emléknym? Képnym? Ha nem tudjuk, hogy honnan jövünk vajon, hogy tudjuk definiálni, hogy hova tartunk? Nagymamaként és nagypapaként megtudja e mutatni, milyenek is voltunk fiatalunkban? Hogy és hol éltünk? Kik voltak a barátaink? Miket csináltunk?

A digitális képalkotás illetve a digitális képtárolás, és a képek digitális tartalmakon való közvetítése digitális valóságokban szervereken való tárolása háttérbe szorítja a hagyományos fotónagyítást és fotóalbumot. A családi képeket közösségi oldalakra töltik fel, illetve telefonokon mutogatják.

Felmerül a kérdés azoknak az ábrázoltaknak a személyiségi jogairól, akik nem járultak hozzá, vagy nem is tudtak hozzájárulni a róluk készült képmás elkészítéséhez, és terjesztéséhez. Gondoljunk csak többek között akár a gyerekekre, akiknek a csecsemőkori képeit mutogatja az édesanya egy családi összejöveten. Ezzel ellentétben, itt a médium lényegéből fakadóan nem csak a meghívott vendégek nézhetik a képeket, hanem egy roppant széles kör. A

¹³⁷ Vilém Flusser / A fotográfia filozófiája / A kép / www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/08.html

legfélelmetesebb hogy ezek az intim térből kikerült képek, a közösségi térben önálló életet kezdenek élni, és mindennemű kontrol alól kikerülnek.

Itt már nem csak a személyiségi jogok, vagy a képmáshoz fűződő jogok kétségesek, de a képek felhasználásának a joga, és módja is. Azon túl, hogy teljesen ellenőrizhetetlen. Számomra ez nem pusztán jogi, mint inkább erkölcsi, és etikai kérdéseket vett fel. Mennyiben van jogunk más képmásával rendelkezni, és azt bármilyen célra használni az engedélye és tudta nélkül. A ránk bízott felelőséggel, hogy mások helyett kell döntenünk, ezzel a lehetőséggel menyire élünk, vagy vissza élünk. Azért is, mert a közösségi térbe kikerült képek ellenőrizetlenül saját életet kezdenek élni és visszavonásuk szinte lehetetlen, ha nem teljesen kizárt.

„Az új varázslás nem a külső világot akarja megváltoztatni, hanem a mi világról alkotott fogalmainkat. Ez másodlagos mágia: absztrakt szemfényvesztés.”¹³⁸

A kérdés, hogy a fotográfia szerepe a jelenben készülő kép, ami a távoli jövőben a ködös homályba vesző múltból szól, felváltotta egy jelen idejű új feladat. Valamifajta modern képírás, ami egyfajta analfabetizmussal társulva mennyire csökkenti az emlékképekhez és az emlékezéshez való viszonyt. Susan Sontag talán túl cinikusan vagy csak szigorúan, de a *Szenvedés képeiben* azt sziszegi az olvasók szemébe, hogy talán az emlékezés helyett több időt kellene a gondolkodással tölteni. De álljon itt az idézett pontosan:

„Talán túlzott értéket tulajdonítunk az emlékezésnek, és nem eleget a gondolkodásnak.”¹³⁹

Talán, de amit én félelmetesnek tartok, hogy most már nem csak a gondolkodás szabadságáról van szó, hanem arról, hogy először lemondunk az emlékezésről a képekre való emlékezésért. Most pedig már a képekre való emlékezés is a múlté. A haláltól és az elmúlástól való páni rettegés közepette elfelejtettük az emlékezést. Nincs rá szükség. Sokkal fontosabb a jelenben való levés. Vagyis, amit a jelenről alkotunk. A képek nem a múltunkról az elvesztett szeretteinkről,

¹³⁸ Vilém Flusser / A fotográfia filozófiája / A kép / www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html

¹³⁹ Susan Sontag / A szenvedés képei / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004 / 120. oldal

az elvesztett fiatalságunkról, csakis a jelenről. Mint a napilap, ami arról ír, ami van. Nem akarunk szembesülni elmúlással, veszteséggel. A képekkel csak szeretnénk kitapétázni virtuális életünk kulisszáit. Gyorsan cserélhető és változtatható világot, világokat építünk.

A kérdés hogy mit tekintünk eredetinek a digitáliában (eredet kérdése), és mi hogy archiválódik, rögzül. Az állítás hogy a jövő generációjának nem lesz képe, rögzített emlékképe a világról, arra egyfajta válasz a különböző monitorok, telefon, tablet, laptop, tv, és az azon tartott és tárolt tartalmak klasszikus fotográfiai eljárással való rögzítése. Mindez csak, mint egy lenyomat vagy lazúr réteg lehántása a valóság látványáról.

„ Mi a fényképek univerzumának lakói hozzászoktunk a fényképekhez: mindennapossá vált számunkra. A legtöbb fotót már észre se vesszük, mert elfedi a megszokás, úgy ahogy környezetünkben minden megszokott fölött átsiklunk, és csak azt érzékeljük, ami megváltozik benne. A változás informatív, a megszokott redundáns. Minket elsősorban redundáns fotók vesznek körül – annak ellenére, hogy reggeliző asztalunkon naponta új képes újságok, az utcafalakon hetente új plakátok és a kirakatokban új reklámfotók jelennek meg. Éppen ehhez az állandó változáshoz szoktunk hozzá: az egyik redundáns fotó helyére egy másik redundáns, fotó kerül. A változás mint olyan lett szokásos, redundáns, a „haladás” nem informatív, rendkívüli, kalandos: ha naponta ugyanazokat az újságokat találnánk a reggeliző asztalunkon, vagy hónapokig ugyanazokat a plakátokat látnánk a falakon. Ez meglepne és megrendítene minket. Az egymást állandóan és program szerint kiszorító fotók éppen azért redundánsak, mert „újak”, mert automatikusan kimerítik a fotóprogram lehetőségeit. De éppen ebben áll a kihívás a fényképészek számára: hogy a redundancia áradatával szembeszegüljenek”¹⁴⁰

¹⁴⁰ Vilém Flusser / A fotográfia filozófiája / A kép / www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/08.html

FÜGGELÉK

Platón / Állam / VII. könyv / 514 a- 517 a

I. SZÓKRATÉSZ: Ezután a mi filozófustermészetünket - olyan szempontból, hogy nevelődött-e vagy sem - vesd össze a következő élménnyel. Képzeld el egy föld alatti, barlangszerű szálláson - amelynek bejárata a fény felé tárul, és olyan tág, mint a barlang - embereket, gyerekségüktől fogva lábuknál és nyakuknál megbéklyózva, hogy egy helyen kell ülniük, és csak előre nézhetnek; fejüket a béklyóktól nem tekerhetik körbe: a hátuk mögül, föltről, lobogó tűz világít; e tűz és a béklyózottak között fent út vezet, ennek hosszában alacsony fal épült, mint amilyen a közönség és a bűvészek között lévő kerítés, mikor az utóbbiak csodákat mutogatnak.

GLAUKÓN: Elképzelttem.

SZÓKRATÉSZ: Majd azt is, hogy a kis fal mentén mindenféle holmit hurcolnak úgy, hogy a fal fölé magasuljanak: emberszobrokat, állatok kő és fa képmásait, és amint valószínű, a holmikat hurcolók egy része beszél, a másik meg hallgat.

GLAUKÓN: Titokzatos képről, titokzatos rabokról szólasz!

SZÓKRATÉSZ: Ezek hozzánk hasonlók. Mit gondolsz, az ilyenek önmagukból és egymásból látnak-e valami mást, mint az árnyakat, amelyeket a tűz a barlang szemközti falára vetít?

GLAUKÓN: Hogy is látnának mást, ha fejüket egy életem át mereven kell tartaniuk?

SZÓKRATÉSZ: És mit látnak a mögöttük tovahurcolt holmiból, nem ugyanezt?

GLAUKÓN: De igen.

SZÓKRATÉSZ: És ha társalogni tudnának egymással, mit gondolsz, nem azt neveznék valóságnak, amit látnak?

GLAUKÓN: Szükségképpen.

SZÓKRATÉSZ: És ha börtönük szemközti fala visszhangoznék, és a mögöttük járók egyike megszólalna, mi mást hihetnének, mint hogy az elvonuló árny beszél?

GLAUKÓN: Zeuszra! Mi mást?

SZÓKRATÉSZ: Egyáltalán nem is sejthetik, hogy más is lehet igaz, mint ama holminknak összképe.

GLAUKÓN: Szükségképpen nem.

SZÓKRATÉSZ: Most azt képzeld el, milyen is lenne béklyóból oldoztatásuk és oktalanságból gyógyulásuk, ha véletlenül természetes állapotba jutnának. Ha valamelyiküket föloldoznák és kényszerítenék, hogy álljon föl, tekergesse a nyakát, lépkedjen, pillantson a fénybe, mindezt kínlódva tenné, és a nagy sugárzástól képtelen volna észrevenni, aminek az árnyképét látta; mit gondolsz, mit szólna, ha valaki azt mondaná neki: előbb csak üres semmiségeket látott, most viszont sokkal helyesebben lát, mert közelebb került a valósághoz, és igazibb lét felé fordult, és rámutatva az úton járókra, kényszerítené őt, hogy feleljen a kérdésre: mi az? Szerinted nem volna zavarban, és nem azt hinné, hogy amit előbb látott, sokkal igazabb valóság, mint amit most mutatnak neki?

GLAUKÓN: Sokkal igazabbnak hinné.

SZÓKRATÉSZ: És ha valaki kényszerítené, hogy a fénybe pillantson, ugye megfájdulna a szeme, és menekülve fordulna el afelé, amit látni képes, és azt valószínűbbnek vélné a neki mutatottaknál?

GLAUKÓN: Igen.

II. SZÓKRATÉSZ: És ha valaki erőnek erejével fölvenszólná a szirtes meredélyen, és nem bocsátaná el, míg ki nem vezette a napvilágra, vajon nem kínlódnék szegény, nem zsémbelődne, hogy miért húzzák-nyúzzák, és mikor kijutna a fényre, a nagy sugárzástól káprázó szeme látna-e valamit is abból, amit igazi világnak tekintünk?

GLAUKÓN: Nem. Rögtön nem.

SZÓKRATÉSZ: Gondolom, előbb hozzá kellene edződnie, hogy a fentieket láthassa. Először csak az árnyképeket látná, aztán emberek és más dolgok vízi tükörképét, később magukat a dolgokat; aztán már könnyebben szemlélhetné a csillagokat és az eget, persze csak éjjel, amikor a csillag és a Hold fényét pillantaná meg, mintha nappal nézné a Napot és annak fényét.

GLAUKÓN: Miért ne?

SZÓKRATÉSZ: Gondolom, legvégül megláthatná, és szemlélhetné a Napot, de nem a tükörképét a vízben, sem egyéb közegben tükröződő mását, hanem önmagát a Napot, eredeti helyén és mivoltában.

GLAUKÓN: Szükségképpen.

SZÓKRATÉSZ: Azután azt következtetné felőle, hogy ő teremti az évszakokat, az éveket, ő kormányoz mindent a látható térben, és mindennek, amit látott, valamiképp ő az oka.

GLAUKÓN: Világos, hogy amazok után erre kell rájönnie.

SZÓKRATÉSZ: És ha visszaidézi első szállását és ottani bölcsességét, rabságait, mit gondolsz, változása nyomán boldognak érzi-e magát, volt társait meg nyomorultaknak?

GLAUKÓN: Nagyon is.

SZÓKRATÉSZ: És ha közös barlangéletükben kitüntették és megdicsérték, megajándékozták azt, aki a falon elfutó árnyakat a legélesebben megfigyelte, és megjegyezte: melyek jönnek előbb, később, egyszerre - és ebből a legügyesebben megjósolta, mi lesz, ki jön majd; mit gondolsz, szabad emberünk még mindig a régi után sóvárog majd, és irigyli a barlangbéli kitüntetetteket és nagyurakat, avagy inkább Homérosszal ért egyet, és hevesen szól:

*Napszámban szívesebben túrnám másnak a földjét,
egy nyomorultét is,*

s bármit inkább elszenvedne, mint hogy azok hitét higgye, és úgy éljen?

GLAUKÓN: Azt hiszem, mindent inkább elszenvedne, csak ne éljen úgy!

SZÓKRATÉSZ: Tűnődj ezen is! Ha emberünk ismét lemenne, és visszaülne régi helyére, a nagy napsugárról jövet, nem vakulna belé a szeme?

GLAUKÓN: De nagyon is.

SZÓKRATÉSZ: És ha ismét amaz árnyak böngészésében kellene versengenie az ottani örökös rabokkal, és vakoskodnék csak, míg a szeme meg nem szokná a sötétet - és ez az idő, míg megszokná, nem is volna rövid -, hát nem kacagnák ki, nem mondanák-e róla: úgy kell neki, miért ment fel, íme szeme világát veszttve jött vissza, hát lám, nem éri meg a felmenetel! És ha valaki eztán megpróbálná béklyóikat megoldani, és felvezetni őket, azt, ha nyakon csíphetnék és megölhetnék - vajon nem ölnék-e meg?

GLAUKÓN: De igen!

Platón / Állam / X. könyv / 598 e -598 d

SZÓKRATÉSZ: Pompás! Pontosan oda érkeztél, ahova eszme-futtatásunknak kell. Efféle mesterember például a festőművész. Nem?

GLAUKÓN: De igen.

SZÓKRATÉSZ: Azt hiszem, erre közbeveted, hogy amit alkot, az nem igazi létező. Bár bizonyos módon készíti a festőművész is ágyat. Nem?

GLAUKÓN: Készíti, de csak látszatágyat.

SZÓKRATÉSZ: És az asztalos? Hiszen előbb azt mondtad, hogy nem az ideát alkotja meg, ami az igazán létező ágy, hanem csak *valamiféle* ágyat.

GLAUKÓN: Ezt mondtam.

SZÓKRATÉSZ: Nos, ha ő nem valami valóságos létezőt alkot, akkor a műve nem is létezik igazán, hanem olyasmi, ami van is, meg nincs is. Ugyanis ha valaki azt állítaná, hogy az asztalos vagy más mesterember műve maga a tökéletesen létező, akkor nem szólna igazat.

GLAUKÓN: Legalábbis azok szerint nem, akik ilyen kérdésekkel foglalkoznak.

SZÓKRATÉSZ: Így ne csodálkozzunk azon, ha az igazság viszonylatában valami bizonytalan.

GLAUKÓN: Ne is!

SZÓKRATÉSZ: Akarod, hogy épp ezen a példán derítsük ki, mi is ez az utánzó?

GLAUKÓN: Persze hogy akarom.

SZÓKRATÉSZ: Tehát háromféle ágy van. Első a természettől létező, az idea, ezt, azt hiszem, isten alkotásának mondhatjuk. Vagy ki másénak?

GLAUKÓN: Azt hiszem, senki másénak.

SZÓKRATÉSZ: A másikat az asztalos alkotásának.

GLAUKÓN: Azénak.

SZÓKRATÉSZ: A harmadikat a festőművész alkotásának. Vagy nem?

SZÓKRATÉSZ: Festőművész, asztalos, isten - ez a három az alkotója a háromféle ágynak.

GLAUKÓN: Ők hárman.

SZÓKRATÉSZ: Az isten vagy nem akart egynél többet alkotni, vagy valami végzet kényszerítette, hogy csak az egyetlen igazi [természettől való] ágyat alkossa meg. Így csak egyetlen ágyat alkotott, amely maga az ágy. Két vagy több ágyat az isten nem teremtett, és nem is fog teremteni.

GLAUKÓN: Hogyan?

SZÓKRATÉSZ: Mert még ha kettőt akarna is alkotni, mégiscsak egyetlen adódnék, amelyről az a kettő az alakját kapta, és ez lenne az igazi létező ágy, és nem az a kettő.

GLAUKÓN: Helyes.

SZÓKRATÉSZ: Azt hiszem, mivel az isten ezt tudta, és csak egyetlen ágynak akart alkotója lenni: az igazán létezőnek, nem pedig valamiféle ágynak; asztalos sem akart lenni, ezért csak egyetlen ágyat alkotott, amely természete szerint az, ami.

GLAUKÓN: Hihetőleg.

SZÓKRATÉSZ: Nevezzük hát őt lényegteremtőnek, vagy valami hasonlóknak?

GLAUKÓN: Méltán nevezhetjük, hiszen a lényege szerint alkotta ezt, valamint a többi dolgot is.

SZÓKRATÉSZ: És hogy nevezzük az asztalost? Ágyat készítő mesternek?

GLAUKÓN: Annak.

SZÓKRATÉSZ: És a festőt is az ágy készítőjének és mesterének?

GLAUKÓN: Semmiképpen.

SZÓKRATÉSZ: Akkor szerinted miye ő az ágynak?

GLAUKÓN: Azt hiszem, a legtalálóbban így nevezhetnénk el: utánzója annak, aminek az előbbiek a készítői.

SZÓKRATÉSZ: Úgy legyen. A lényege szerint való dolog után a harmadik származéknak a másolója?

GLAUKÓN: Igen.

SZÓKRATÉSZ: És a tragédiaköltő - amennyiben utánzó - sorrendben a harmadik a királytól és az igazságtól, és ugyanígy a többi utánzó?

GLAUKÓN: Úgy látszik.

SZÓKRATÉSZ: Az utánzó dolgában egyetértettünk. Most erre feleljél nekem. Teszerinted a festő mit próbál utánozni: a lényege szerint való létezőt, vagy a mesterember készítményét?

GLAUKÓN: A mesteremberét.

SZÓKRATÉSZ: És olyannak, amilyen valóban, vagy amilyennek látszik? Ezt határozd meg.

GLAUKÓN: Hogy érted ezt?

SZÓKRATÉSZ: Ha azt az ágyat oldalról nézed vagy előlről, vagy akárhonnán, akkor az megváltozik? Vagy marad ugyanaz, de másmilyennek látszik? És ugyanígy a többi dolog?

GLAUKÓN: Másmilyennek látszik, de azért marad ugyanaz.

SZÓKRATÉSZ: Akkor ezt vizsgálj meg. Hogyan viszonylik a festőművészet az ábrázolt dolgokhoz? Vajon az igazi létezőt utánozza, vagy csak annak látszatát, úgy ahogy látszik? Vajon látszatképnek vagy az igazinak az utánzata?

GLAUKÓN: A látszatképnek.

SZÓKRATÉSZ: Messze van az igazságtól az utánzóművészet, azt hiszem, s éppen amiatt másol le mindent, mert oly keveset fog föl az egyes dolgokból, csupán az árnyképét. Egy festő lefest egy cipészt, ácsot vagy más mesterembert, semmit sem értve ezek mesterségéhez. Mégis, ha tehetséges festő és lefesti az ácsot, és messziről mutatva, a gyerekeket és értetlen embereket még rá is szedi, hogy az a valóságos ács.

GLAUKÓN: Miért ne?

SZÓKRATÉSZ: Azt hiszem, barátom, minderről ezt kell jól megfontolnunk: ha valaki megjelenti nekünk, hogy rálelt egy emberre, aki valami mesterséghez konyít, sőt érti minden egyes szakember tudományát is, még sokkal jobban mint ezek, ekkor azt kell válaszolnunk neki, hogy bolond ember ő, úgy látszik, főként egy szélhámos utánzó csalásának, azért hitte, hogy az mindentudó, mert maga sem képes megkülönböztetni a tudást a tudatlanságtól és utánzástól.

GLAUKÓN: Ez tökéletesen igaz.

IRODALOMJEGYZÉK

- A digitális fotózás műhelytitkai / Budapest / Rainbow – Slide Kiadó / 2002-2003
- A valódi Talmud / Makkabi Kiadó / Budapest / 2007
- Assmann, Jan / A kulturális emlékezet / Atlantisz Kiadó / Budapest / 2013
- Auer Kálmán / Fényképezőgép ma és holnap / Gondolat Könyvkiadó/ Budapest/ 1981
- Augustinus, Aurelius / Vallomások / Gondolat Kiadó / Budapest / 1982
- Barthes, Roland / A kép retorikája in Filmkultúra 1990/5.
- Barthes, Roland / Válogatott írások / Európa Kiadó / Budapest / 1976
- Bazin, André / A fénykép ontológiája
/http://intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.html
- Belting, Hans / A hiteles kép / Atlantisz Könyvkiadó/ Budapest / 2009
- Belting, Hans / A művészettörténet vége / Atlantisz Könyvkiadó / Budapest/2006
- Belting, Hans / Kép-antropológia / Kijárat Kiadó / Budapest / 2003
- Benjamin, Walter / Kommentár és Prófécia / Gondolat Kiadó / Budapest / 1969
- Biblia
- Brassai / Előhívás / Krietion Könyvkiadó / Bukarest / 1980
- Capa, Robert / Kissé elmosódva / Park Könyvkiadó / Budapest / 2006
- Csillag-Baricz / Első nagyításaim/ Műszaki Könyvkiadó/ Budapest/1976
- Derrida, Jacques / A másik egynyelvűsége/ Jelenkor/ Pécs/2005
- Digitális fotózás /Slide Kiadó/Budapest / 2002
- Durkheim, Émile / Az öngyilkosság / Osiris Kiadó / Budapest / 2003
- Eco, Umberto / A lista mámore / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2009
- Eco, Umberto / Hogyan írjunk szakdolgozatot? / Kairosz kiadó / 1996
- Eco, Umberto /Az új középkor/Budapest/Európa Könyvkiadó/2008
- Eliade, Mircea / A szent és a profán / Európa könyvkiadó / Budapest / 2009
- Eriksen, Thomas Hylland / A pillanat zsarnoksága, Gyors és lassú idő az információs társadalomban / L'Harmattan / Budapest / 2009
- Eszterházy Péter / Hahn-Hahn grófnő pillantása / Magvető / Budapest / 1990
- Feldmár András / álom és valóság / hvg könyvek / Budapest / 2015

- Flusser, Vilém / Paradigmaváltás /
<http://www.c3.hu/%7Etilmann/forditasok/FLUSSER/para.html>
- Flusser, Vilém / A fotográfia filozófiája /
<http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia>
- Fotóelméleti szöveggyűjtemény / szerk. András Bán, László Beke / Enciklopédia Kiadó / Budapest / 1997
- Gadamer, Hans-Georg / Igazság és módszer / Gondolat könyvkiadó / Budapest / 1984
- Gombrich, E. H. / A művészet története / Glória Kiadó / Budapest / 2002
- György Péter / Művészet és média találkozása a boncasztalon / Kulturtrade Kiadó / Budapest / 1995
- Heidegger, Martin / Lét és idő / Osiris Kiadó / Budapest / 2007
- Heller Ágnes / Filozófiám története / Múlt és jövő kiadó / Budapest / 2009
- Jamamoto Cunetomo / Hagakure / Szenzár Kiadó / Budapest / 2007
- James, William / Essays in Radical Empiricism / Harvard University Press / Cambridge / 1975
- James, Willam / The Principles of Psychology / Dover Publication / New York / 1950
- Járai Rudolf / Korszerű nagyítástechnikai / Műszaki Kiadó / Budapest / 1966
- Járai-Szegedi / Fényképezés műfénynél / Műszaki Kiadó / Budapest / 1956
- Jelképtár / Helikon Kiadó / Budapest / 1997
- Jung, C. G. / Az ember és szimbólumai / Göncöl Kiadó / Budapest / 1993
- Kuhn, Thomas / A tudományos forradalmak szerkezete / Osiris / Budapest / 2002
- Kittler, Friedrich / Optikai médiumok / Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó / 2005
- Kracauer, Siegfried / Café Babel / Össz / Fény / 1997 / 3 26. Szám / A fényképezés
- Lao Ce / Tao Te King / Tercium Kiadó / Budapest / 1994
- Magris, Claudio / Duna / Európa Könyvkiadó / Budapest / 1992
- McLuhan, Marshall / A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte / Trezor Kiadó / Budapest / 2001
- Moholy-Nagy László / Látás mozgásban / Múcsarnok-Intermédia / Budapest / 1996
- Morvay György / Új fotólexikon / Műszaki Könyvkiadó / Budapest / 1984
- Mumford, Lewis / A gép mítosza / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2000

- Pál Endre / Fényképész szakmai ismeretek I / Műszaki könyvkiadó / Budapest /1994
- Pál Endre / Fényképész anyag- és gyártásismeret / Műszaki Könyvkiadó / Budapest /1994
- Perenyei Monika / A Médiumok velünk vannak / Modern Művészetért Közalapítvány / 2012
- Pirsig, Robert M. / A zen meg a motorkerékpárápolás művészete / Európa Könyvkiadó / Budapest / 1989
- Platón /Összes művei/ Európa kiadó/ Budapest/1984
- Polcz Alaine / Meghalok én is? / Századvég Kiadó / Budapest / 1993.
- Popper Péter / Fáj-e meghalni? / Saxum Kft. / Kaposvár / 1999
- Potok, Chaim / Vándorlások könyve, A zsidó nép története / Ulpius Ház / Budapest / 2008
- Rorty, Richard / Philosophical Method / Chicago/ 1967
- Rosenberg, Dr. Marshall B. / A szavak ablakok vagy falak IMIPrint Kft. / Nyíregyháza /2001
- Sontag, Susan / A fényképezésről / Európa Könyvkiadó / Budapest / 2007
- Sontag, Susan / A szenvedés képei/ Európa Könyvkiadó / Budapest / 2004
- Spineto, Natale / Szimbólumok az emberiség történetében / Officina '96 Kiadó/ Budapest / 2003
- Tibeti Halottaskönyv / Cartaphilus Kiadó / Budapest /2009
- Új Fotólexikon / Főszerkesztő: Morvay György / Műszaki könyvkiadó / Budapest / 1984
- Vizuális kommunikáció, Szöveggyűjtemény / szerk. Blaskó Ágnes & Margitházy Beja / Typotex/ Budapest / 2010
- Weöres Sándor / A teljesség felé / Tercium kiadó / Budapest / 2000 /
- Winckelmann, J. J. / Művészeti írások / Helikon Kiadó / Budapest /2005
- Yalom, Irvin D./ Szerelemhóhér és más pszichoterápiás történetek / Park könyvkiadó / Budapest / 2014
- Zohár / a Teremtés könyvéről / Atlantisz könyvkiadó / Budapest / 2014

KIÁLLÍTÁSOK / MEGJELENÉSEK

- 2015 / Design Book / Hong Kong / Fotók
- 2015 / Designboom / Fotók
2015. április / **Fakturák** / UdvaRom galéria
2014. 2. szám / Fotóművészet / 28. – 33. oldal
- 2014 / KaposfeszT Times / Bösze Ádám írása a Morasa Kiállításról
2014. augusztus / **Morasa** / Kaposvár / Önkormányzat által rendelkezésre bocsájtott saját építésű galéria
2014. május 7.-30. / **Morasa** / Tranzit galéria
2013. április **Random 13.**
2012. február / **Vatherland zu verkaufen** / abraka dabra galéria / Krakko
2011. Szeptember / **Az ital** / Gyula városháza
2010. május, galéria foglalás és kiállítás a Király utcában Bouldvar és Brezsnyev szervezésében (illegális)
2009. október / **Képeink** / Előre 57 galéria
2008. augusztus 18. – szeptember 7. **Nem minden az, aminek látszik?! /**
Barabás Villa
2006. november 8. - november 30. / **Triptichon**/ Jövő háza
2006. október 22.- november 11. / **A forradalom előestéjén**/ Tranzit Art Café
2006. augusztus 22.- szeptember 1. / **Muszter** / Örökmozgó Galéria
2004. január 22. - február 5. / **FESTMÉNY ELADÓ** / Barabás Villa
2003. szeptember / **FOTÓDIPLOMA** / Millenáris fogadó
2003. március / **ATHÉNI KÉPEK** / Fotócella
2003. február 14. - 28. / **HÁRMAN ATHÉN ELLEN** / Bárka Színház
2002. március / **UTAZÁS A VILÁG KÖRÜL** / 5. Országos Fotókiállítás
2002. április 15. - 24. / **POSTCARDS FROM ATHENS TO ATHENS** /Athén
2001. december 13. - január 18. / **NEW YORK-I VAKÁCIÓ** / 322 Galéria
2001. november 29. - december 1. / **UTOLSÓ CSEPP FESZTIVÁL**