

Hans Belting

Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben

Absztrakt

A tanulmány egy olyan új kritikai ikonológia létrehozására tesz javaslatot, amely a kép, a médium és a test hármasságát állítja az elemzés középpontjába. A tanulmány a kép, a médium és a test kölcsönhatását és történelmi változásait vizsgálja. A mentális és fizikai képeket (amelyeket történetükben kíván elképzelni) ugyanazon érem két oldalának tartja. Ebben a kettőiségében definiálja a képet, amely a mediális reprezentációban és a percepcióban történik meg.

Szerző

Hans Belting német kultúrtörténész és médiateoretikus. Képelmélettel, médiaművészettel, valamint középkori és reneszánsz olasz művészettörténettel foglalkozik. Németország, az Egyesült Államok és Franciaország legfontosabb egyetemeinek vendégoktatója, a karlsruhei egyetem művészetelmélettel és új médiumokkal foglalkozó programjának alapítója. Könyvei fordításban kilenc európai nyelven és japánul is megjelentek. Magyarul megjelent főbb művei: A művészettörténet vége (Új Világ Kiadó, 1995), Kép és kultusz: a kép története a művészet korszaka előtt (Balassi Kiadó, 2000), Kép-antropológia : képtudományi vázlatok (Kijárat Kiadó, 2003).

Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben

1. Miért ikonológia?

Az ikonológiáról szóló 1986-os könyvében W. J. T. Mitchell a *kép*, *szöveg*, *ideológia* terminusok által határozta meg az ikonológia feladatát. *Kép-antropológia* című könyvében három terminust használok én is, melyek közül a *kép* nyilvánvaló okokból változatlan, ám ezúttal a *médium* és a *test* terminusokkal egészül ki. ^[1] Ez a választás nem Mitchell felfogásának érvényét kívánja vitatni, hanem egy további megközelítést jelent számos más vállalkozás mellett, melyek gazdag jelentéshálójukon és sokféle céljukon keresztül próbálják a képeket megragadni. A képek jelentése szerintem akkor válik hozzáférhetővé, amikor egyéb, nem-ikonikus jellemzőket is figyelembe veszünk, mint például az általános értelemben vett médiumot és a testet. A *médium* itt a mindennapi jelentésével szemben egy olyan ágenst jelöl, amely által a képek közvetítődnek, míg a *test* az előadó vagy az észlelő testet jelenti, amelytől nem kevésbé függnék a képek, mint a hozzájuk tartozó médiumtól. Természetesen nem a médiáról mint olyanról beszélek, és nem is a testről mint olyanról. Mindkettő folyamatosan változott (ez teszi lehetővé számunkra, hogy a vizuális technológiák történetéről beszélhessünk, az észlelés történetének mintájára), de folyton változó jelenlétükkel *megtartották helyüket* [kept their place] a képek körforgásában.

A képek nem csak falon (vagy képernyőn), de nem is csak fejben léteznek. Önmagukban nem *léteznek*, hanem *megtörténnek* [happen]; *megtörténnek* [take place] attól függetlenül, hogy mozgó képek-e (ahol ez nyilvánvaló) vagy sem. A közvetítésen és az észlelésen keresztül történnek meg. A németben nincs két külön szó a képre az angollal ellentétben, ahol az „image” (mentális kép) és a „picture” (fizikai kép) különböző dolgokat jelöl. Noha a német látszólag a megkülönböztetés hiányát tükrözi, rámutat a mentális kép és a fizikai kép közötti kapcsolatra – ezt kívánom bemutatni én is. Vita tárgyát képezheti közöttünk, hogy a képek azonosítását én csak folyamatos történetükben tartom lehetségesnek, abban a történetben, amelynek a digitális kor megjelenése nem vetett véget. Csak akkor érthető az ikonológiához való viszonyom, ha ebben egyetértünk. Ellenkező esetben minden hasonló kísérlet az archeológia feladatává válna, hiszen a képek jelentése e történeti folytonosságon kívül már nem köthető a kortárs tapasztalathoz. Azért ragaszkodom ehhez az előfeltételhez, mert ez megközelítésem általánosságának záloga. A kortárs kultúra elemzése helyett annak idealítását szeretném fenntartani, hogy a képeket folyamatos történetükben próbáljuk meg elgondolni. Ezért vonatkozik a javaslatom egy olyan új ikonológiára, amelynek általánossága összeköti a képek múltját és jelenét, és amely ezért nem is korlátozódik a művészetre (Panofsky ikonológiájával szemben, amelyre itt nem térek ki). [2]

A képek birodalmában talán kevésbé vitatott a művészet és a nem művészet közötti különbség áthidalása. Egy ilyen különbség egyébként a modern korban csak akkor tartható fenn, ha a művészet, amelytől már nem várják el, hogy a szó hagyományos értelmében narratív legyen, megtartja esztétikai függetlenségét, és elkerüli az információközlést és a szórakoztatást – csak hogy néhányat említsek a képek céljai közül. A magasról és alacsonyról szóló vitát – amely teljes egészében ezen a jól ismert dualizmuson alapult – érdemes felidézünk. A vizuális művészet újra elkezdett foglalkozni a kép problémájával, amelyet a domináns művészetelméletek sokáig elhallgattattak. A kortárs művészet radikális módon elemzi a képek erőszakosságát vagy banalitását. [3] Az ikonológia egyfajta vizuális gyakorlatában a művészek eltörlik a képelmélet és a művészetelmélet közötti különbséget, ahol az utóbbi az előbbi nemes alkategóriája. Sürgősen szükségünk van egy kritikai ikonológiára, társadalmunk ugyanis sokkal kiszolgáltatottabb a tömegtájékoztatás eszközeinek, mint valaha.

A képekről szóló mai diszkurzus problémája az, hogy a képek mibenlétéről és működéséről számos különböző vagy éppen ellentétes elképzelés létezik. A szemiológia például nem teszi lehetővé, hogy a kép a jel, a jelzés és a kommunikáció kontrollálható területén kívül létezzék. A természettudományok – elsősorban a neurobiológia – az agy percepciók aktivitását a „belső reprezentáció” jelenségeként vizsgálja, míg a műtárgyak percepciója ebben a kontextusban kevés figyelmet kap. Nemrégiben egy antropológiai megközelítésre tettem javaslatot, az antropológiát európai értelemben véve, amely szerint különbözik az etnológiától. Ebben a megközelítésben a belső és a külső reprezentáció, vagy a mentális és a fizikai képek egyazon érem két oldalának tekinthetők. Az egymásra számos különböző szinten ható belső és külső képek ambivalenciája

szerves része az emberiség képekhez kapcsolódó gyakorlatának. Álmod és ikonok – ahogy Marc Augé nevezi őket a *La Guerre des rêves* című könyvében ^[4] – egymástól függenek. A mentális és fizikai képek kölcsönhatása máig meglehetősen felderítetlen terület, a képek politikájához nem kevésbé kapcsolódik, mint az, amit a franciák egy adott társadalom *imaginaire*-jének neveznek.

2. Médium és kép

A kép *mi*-jét (annak a kérdését, hogy mire szolgál a kép, vagy mire vonatkozik mint kép) a *hog*y határozza meg, amely által az üzenetét közvetíti. A *hog*y kérdését tulajdonképpen sokszor nehéz elválasztani a *mi*-től; pontosan ez a kép lényege, az előbbi viszont nagymértékben az adott vizuális médium határozza meg, amelyben a kép megjelenik. Egy mai ikonológiának a kép és a médium egységével és különbségével egyaránt kötelessége foglalkozni, ahol az utóbbi a közvetítő vagy a befogadó médiumot jelenti. Nincs olyan látható kép, amely közvetítés nélkül jutna el hozzánk. A képek láthatósága a médium sajátosságain alapul, melyek meghatározzák az észlelésüket, és megteremtik a néző figyelmét. A fizikai képek az általuk használt médiumok révén fizikaiak, de a *fizikai* szó nem képes a technológiájukat megmagyarázni. Megjelenítésük szempontjából a képek mindig egy adott technikától függték. Amikor megkülönböztetjük a vásznat a képtől, amelyet megjelenít, akkor vagy az egyikre, vagy a másikra figyelünk, mintha különállóak lennének, noha ez nem így van: csak akkor válnak külön, ha külön akarjuk őket látni. Ebben az esetben a tényszerű szimbiózisukat szüntetjük meg azáltal, hogy analitikus módon észleljük őket. Sőt, a képekre mediális jellemzőikkel együtt emlékezünk, melyekkel először megpillantottuk őket; az emlékezés itt azt jelenti, hogy először leválasztjuk a képet az eredeti médiumról, hogy újra megtestesüljön az agyunkban. A vizuális médiumok, úgy tűnik, versenyeznek az általuk közvetített képekkel. Általában vagy leplezik magukat, vagy figyelmet követelnek. Minél több figyelmet fordítunk a médiumra, annál kevésbé képes a stratégiáit elrejtteni előttünk. Minél kevésbé észleljük a vizuális médiumot, annál inkább figyelünk a képre, mintha a képek önállóan is képesek lennének létezni. Amikor a vizuális médiumok önmagukra utalnak, saját képeik ellen fordulnak, és elterelik róluk a figyelmet. ^[5]

A medialitás ebben az értelemben nem helyettesíthető a képek anyagságával a régi forma-tartalom megkülönböztetés szerint. Az anyagság mint terminus egyébként sem felelne meg a mai médiumok jellemzésére. A médium *forma*, vagy pedig közvetíti a formát, amelyen keresztül észleljük a képeket. A medialitást azonban nem korlátozhatjuk a technológiára sem. A médiumok szimbolikus technikákat használnak; ezek segítségével közvetítik a képeket, és vésik be őket a kollektív emlékezetbe. A képek politikája a medialitásuktól függ, mivel a medialitás legtöbbször intézmények által szabályozott, és politikai hatalom céljait szolgálja (még akkor is, amikor a hatalom, mint ahogy azt manapság tapasztaljuk, megbújik egy látszólag anonim közvetítés mögött). A képek politikájának szüksége van egy médiumra ahhoz, hogy a mentális képet fizikai képpé változtassa.

A régi és az új képeket könnyen meg tudjuk különböztetni: a képi médiumok különbözősége miatt mindkettő sajátos figyelmet követel. Megkülönböztetünk továbbá magán- és nyilvános médiumokat, melyek különbözően hatnak észlelésünkre, és különböző terekhez tartoznak, különböző terek teremtik meg őket, mint ahogy a médiumok is megteremtik a tereket. Igaz ugyan, hogy a képet és a médiumot elválaszthatatlan egységként tapasztaljuk meg, és egyiket a másikban ismerjük fel, a képeket mégsem csupán a médium hozza létre, bár a technológiai eufória néha azt szeretné elhíttetni, hanem ily módon vannak *közvetítve*, ami azt jelenti, hogy kizárólag mediológiai [*mediological*] megközelítéssel nem lehet őket megfelelő módon leírni.

3. A médium és a test

A vizuális médiumok használata középponti szerepet játszik a kép és a test kölcsönviszonyában. A médiumok jelentik a hiányzó kapcsot az egyik és a másik között azáltal, hogy irányítják észlelésünket, és így megakadályozzák, hogy valódi testekkel, vagy a másik végletben, pusztán tárgyakkal vagy gépekkel tévesszük őket össze. A saját testi tapasztalatunk teszi lehetővé számunkra, hogy a vizuális médiumokban rejlő kettősséget felismerjük. Tudjuk, hogy mindannyiunkban *vannak* képek, vagy mindannyian *rendelkezünk* velük, hogy azok a testünkben élnek vagy az álmainkban, és arra várnak, hogy a testünk megidézzék őket, hogy megjelenjenek. Egyes nyelvek, mint például a német, különbséget tesznek az emlékezet mint a képek *archívuma* (*Gedächtnis*) és az emlékezés mint aktivitás, vagyis a képek felidézése között (*Erinnerung*). Ez a különbségtétel azt jelenti, hogy egyrészt *vannak* képeink, másrészt *létrehozuk* őket. Mindkét esetben a testek (tehát az agyak) szolgálnak olyan élő médiumként, amelyek *észlelik*, *elképzelik* a képeket vagy *emlékeznek* rájuk, és ez lehetővé teszi képzeletünk számára, hogy cenzúrázza vagy megváltoztassa őket.

A képek medialitása tulajdonképpen messze túlnő a vizualitás birodalmán. A nyelv szóképeket közvetít, amikor a szavakat saját belső képeinkké változtatjuk. A szavak ösztönzik képzeletünket, míg képzeletünk formálja őket azokká a képekké, amit jelentenek. A képeket közvetítő médium ez esetben a nyelv. Itt is szükség van azonban testünkre ahhoz, hogy a képeket megtöltsük személyes tapasztalattal és jelentéssel; ez az oka annak, hogy a képzelet olyan gyakran ellenállt mindenféle hivatalos irányításnak. A szóképek esetében azonban jól meg tudjuk különböztetni a képet a médiumtól, míg a fizikai és a látható képek esetében ez nem így van. A képek kisajátításának módja e két esetben sokkal inkább hasonló, mint ahogy azt a képekről tanultak alapján hinnénk.

A nyelv és az írás közötti különbség is ide tartozik. A beszélt nyelv testhez kötött, amely élő médiumként beszél az azt, az írott nyelv azonban eltávolodik a testtől, és egy könyvbe vagy képernyőre vonul vissza, ahol nem hangot hallunk, hanem szöveget olvasunk. Az olvasás aktusa azon szerzett képességünkötől függ, hogy különbséget tudunk tenni a szó és a médium között – ami bizonyos tekintetben a képnézésre is alkalmazható, noha általában nem vagyunk tudatában ezeknek a mechanizmusoknak. Amikor a vizuális képeket megkülönböztetjük a médiumuktól,

bizonyos szempontból olvassuk is őket. A vizuális médiumok megfelelnek valamennyire az írott nyelvnek, bár nem mentek keresztül egy olyasfajta kodifikáción, mint az írás. A fülünk is részt vesz a képek felfogásában olyankor, amikor hang is tartozik a képhez, és ezáltal egy váratlan közvetítőt vagy kísérőt kínál a képek észleléséhez. Az első vizuális médium, amely kihasználta azt a képességünket, hogy szorosan össze tudjuk kapcsolni a hangot a látással, a hangosfilm volt. Az aláfestő zene – amely a zongorakíséret révén már a némafilmek esetében létezett – egyszerűen megváltoztatja a képek tapasztalásának élményét abban a tekintetben, hogy másmilyennek tűnnek a képek akkor, ha másmilyen zene formálja a filmről alkotott benyomásainkat.

A testünk önészlelése (az az érzés, hogy *testben* élünk) elengedhetetlen feltétele a médiumok feltalálásának, a médiumokat ugyanis tekinthetjük technikai vagy mesterséges testeknek, amelyeket arra terveztek, hogy egy szimbolizációs folyamatban testeket helyettesítsenek. A képek, úgy tűnik, hasonlóképpen léteznek a médiumukban, mint ahogyan mi a testünkben. Az embereket már a kezdetektől kísértette az a gondolat, hogy a képekkel mint élő testekkel kommunikáljanak, és hogy a képeket testek helyett fogadják el. Ilyenkor a képek médiumait keltjük életre, hogy a képeket élő képekként tapasztalhassuk meg. Az életre keltés [*animation*] a mi feladatunk, a nézésünkben kifejeződő vágy pedig az adott médium szerepének felel meg. A médium *tárgya*, a kép pedig *célja* a megelevenítésnek. A *megelevenítés* mint tevékenység jobban leírja a képek használatát, mint az *észlelés*. Az utóbbi a vizuális cselekvéseinkre vonatkozik – általában és a mindennapi életben. A vizuális artefaktumok viszont az észlelésnek egy különleges, szimbolikus fajtájától függnék – egy olyan észleléstől, ahol a képeket testekként vagy helyettes testekként észleljük. A képek iránti vágy megelőzte különböző médiumaiknak a feltalálását.

4. Kép és halál

Ez a megkülönböztetés egy rövid kitérőt kíván. A kép és a halál témája miatt kezdtem el azzal az ikonológiával foglalkozni, amelyet itt bemutatok. Noha a képfogyasztásunk mértéke manapság minden korábbit felülmúl, a holtak képeivel való kapcsolatunk teljesen elveszítette korábbi szerepét. Úgy tűnik ugyanis, hogy visszajára fordult a képekhez fűződő közvetlen kapcsolatunk. Amikor az archaikus társadalmak képet láttak, a holtak képeit látták, azokét, akik már nem éltek a testükben, vagy istenek képet láttak, akik egy másik világban éltek. A képek tapasztalata akkoriban rituálékhoz kötődött, például a halotti kultuszhoz – ezen keresztül fogadták vissza a halottakat az élők sorába. [6]

Érdekes visszagondolnunk azokra a körülményekre, amelyek a fizikai képek emberi használatának kialakulásához járultak hozzá. Az egyik legősibb és legfontosabb ezek között a halotti kultusz. A halottak testét, akik testükkel együtt elveszítették látható jelenlétüket, képek helyettesítették – lehetőleg háromdimenziósak. A hiányzó test helyébe lépve képek foglalták el azt a helyet, amelyet a halott elhagyott. A közösség számára fenyegetettséget jelentett a közösség egy

tagjának halála által okozott űr. A halottakat ezért a képeik által jelenvalóként és láthatóként őrizték meg az élők között. A képek azonban nem léteztek önmagukban: szükségük volt a megtestesülésre, más szóval egy testhez hasonló közvetítőre vagy médiumra. Ezt az igényt a vizuális médiumok feltalálása elégítette ki, amelyek azon túl, hogy megtestesítették a képeket, hasonlítottak is az élő testekre. Még a valódi koponyákat is élő képekként élesztették újjá, a szemet a szemgödörben kagylókkal helyettesítve, az új arcbőrt pedig agyagréteggel – s mindezt már i.e. 7000-ben a neolitikus kultúrában a Közel-Keleten. A kép és a médium is a test analógiájára létezik. Baudrillard terminusaival a holttest és az élő kép közötti „szimbolikus cseréről” beszélhetnénk. [7] Itt válik tökéletesen világossá az a hármas konstelláció, amelyben test, médium és kép kölcsönkapcsolata létrejön. A hiányzó test helyébe lépő kép, a kép művi teste (a médium) és az élő néző test nem testi, hanem egy ikonikus jelenlétet hoznak létre.

5. Képrombolás

A fizikai képeket a mentális képekké fordítjuk; e kapcsolat magyarázatot kínál a képrombolás, a fizikai képek megsemmisítésének hevességére. A képrombolók valójában a kollektív képzeletben levő képeket szerették volna eltávolítani, de csak a médiumukat tudták megsemmisíteni. Azt remélték, hogy amit az emberek nem látnak, az a képzeletükben sem él tovább. A fizikai képek elleni erőszak a mentális képek kioltásának szolgálatában történt. A tömegkommunikációs eszközök fölötti ellenőrzés a képek betiltását célozta, még akkor is, ha eleve ez az ellenőrzés kényszerítette ki hivatalos bevezetésüket. Mindkét tett hasonló mértékben erőszakos, mert az ilyen képek bármilyen terjesztése nyílt vagy rejtett erőszakon alapul. A mai képrombolás – amikor a képeket egyszerűen kivonják a forgalomból a TV-ben vagy a sajtóban – talán kevésbé nyilvánvaló, de attól még ez is a nyilvános láthatóságot kívánja megszüntetni. Mai szemszögből nézve a szovjet és az iraki emlékművek lerombolása (és mint minden emlékmű, ezek is a leghivatalosabb vizuális médiumoknak számítottak) épp annyira volt anakronisztikus, mint amennyire maguk az emlékművek közszobrokként anakronisztikusak voltak, és ezáltal könnyen válhattak a nyilvános bosszú céltáblájává, amikor a régi értelemben véve fizikailag lerombolták őket. A hivatalos képek, melyeknek célja a kollektív tudatba való bevésozás, elősegítették a képrombolásnak mint a szimbolikus felszabadulás gyakorlatának megjelenését. Ennél kifinomultabb módszer volt a képeket halott anyaggá nyilvánítani, vagy halott felületekké, amelyekről azt állították, hogy hiába is próbálnak képeket közvetíteni. Ez a stratégia megpróbálta a különböző médiumokat érvényteleníteni, amelyek, miután megfosztódtak képeiktől, valóban üres felületekké vagy pusztá anyaggá váltak, és elvesztették céljukat. [8]

Egyes régi kultúrákban, mielőtt rituális funkcióval ruházták volna fel a kultikus képeket, *megszentelték* őket. Abban az időben szükség volt a megszentelésre ahhoz, hogy a tárgyak képekké váljanak. Egy ilyen megszentelő rituálé nélkül a képek pusztá tárgyak voltak, és élettelennek is tekintették őket. Csak a szent megelevenítés által ruházták fel hatalommal, és ekkor vált az

anyaguk médiummá. Az ilyen képek alkotása során az első lépés a szobrász feladata, a második lépés a papé volt. Már ez a folyamat is, amely idejétmúlt hókuszpókusznak tűnik, különbséget tett a kép és a médium között, és pap segítségére volt szüksége ahhoz, hogy a pusztá tárgyat médiummá változtassa. Az is árulkodó, hogy a képek mindig *életet* rejtenek magukban (tulajdonképpen a saját életünket vetítjük ki rájuk), míg a tárgyakat könnyen tekintjük *halott* dolgoknak. Az ókori egyiptomi „szájfelnyitó rituálé” abban a bibliai történetben tükröződik, amelyben Isten megteremti Ádámot; először sárból gyúrta össze, majd életet lehelt belé. A bibliai történetnek technomorfikus alapja van, hiszen a műhelyében dolgozó szobrász tevékenységét idézi. A fejlett kultúrákban az életre keltés már nem a pap feladata, viszont elvárjuk a művésztől (ma pedig a technológiától is), hogy életet szimuláljanak élő képek segítségével. A médium képpé váló átalakítása azonban változatlanul megköveteli a részvételünket. [9]

6. Digitális árnyékok

A technológia iránti csodálatunk felváltotta a művészi mesterségbeli tudás korábbi jelentését. Már nem a művészet, hanem a technológia *utánozza az életet*. Testanalógiái a tükröt és az árnyékot idézik, a testek reprezentációjának valamikori archetipikus médiumait. A vetett árnyékot, Plinius korinthuszi lányról szóló történetének ihletőjét, és a víztükröt, a Narcisszus-történetet ihletőjét, a tekintet természetes médiumaiként kell értelmeznünk. [10] A technikai médiumok felé tett lépés viszont rövid volt. Korinthusban a lánynak szüksége volt a falra mint médiumra ahhoz, hogy kedvesének az árnyéka rávetülhessen. A víztükröt viszont hamarosan felváltották az ókori fémtükrök, melyekben a testek tükröződtek. A vizuális médiumok nem csak a test helyettesítőjeként működnek, hanem a test reflexiójaként is, amely lehetővé teszi a test önvizsgálatát. A mai legfejlettebb technológiák a testeket lebegő árnyak formájában szimulálják vagy anyagtalan, tükrözött képek formájában, amelyektől azt várjuk, hogy szabadítsanak fel bennünket a gravitáció törvényei alól, melyeknek az empirikus térben alá vagyunk vetve.

A digitális médiumok tagadás által vezetnek be újra a test-analógiát. A test eltűnése ott kísértett már a tizenkilencedik század tükrökkel kapcsolatos képzelgéseiben, ahol a hasonmás már nem hallgatott a nézőre, és feladta a test mimetikus tükrözését. A digitális képek általában a testünk képzeletére hatnak, és átlépik a határt a vizuális képek és a virtuális képek között, a *látott* és a *kivetített* képek között. Ebben az értelemben a digitális technológia saját képzeletünk mimézisét valósítja meg. A digitális képek mentális képeket ihletnek, ugyanakkor a digitális képeket mentális képek, valamint azok szabad áramlása ihleti. A külső és belső reprezentációk összeolvadhatnak.

A digitális képek tapasztalata felülmúlja a technológia eszközeiként meghatározott belső logikájukat. Bernard Stiegler a *diszkrét képről* szóló esszéjében (ahol a „diszkrét” természettudományos értelemben veendő, mint szakaszos, digitálisan kódolt kép) javaslatot tett az *analitikus* és a *szintetikus* észlelés közötti különbségtételre: az *analitikus* a technológiára vagy a médiumra vonatkozik, a *szintetikus* pedig arra a mentális képre, amely az észlelésünk következménye. A *szintetikus* és a *szintézis* mint fogalmak megfelelően leírják azt a folyamatot,

amely során agyunkban a kép létrejön. Először az adott médiumot elemezzük, majd a kép által értelmezzük, amelyet közvetít. Stiegler szerint képeink nem léteznek önmagukban vagy önmaguktól. Az elménkben léteznek, mint a külvilágban látott képek „nyomai és bevésődései”. A médiumok ugyan képesek folyton megváltoztatni az észlelésünket, a képeket azonban mi magunk hozzuk létre. [11]

A képek és a médium története nem ugyanazon narratíva szerint szerveződik. A szó szerint értett történelem csak a vizuális technológiákra vonatkoztatható, a képek ellenállnak minden lineáris történetfelfogásnak, mivel nincsenek ugyanolyan mértékben alávetve a fejlődésnek. A képek akkor is lehetnek régiek, ha új médiumokban látjuk őket viszont. Azt is tudjuk, hogy másképp múlik felettük az idő. A médiumoktól általában azt várjuk el, hogy újak legyen, míg a képek akkor is élnek, amikor régiek, és új médiumok által térnek vissza. Nem esik nehezünkre azon képek útját rekonstruálni, amelyek számos stádiumon, történelmi médiumon mentek keresztül. A képek hasonlóak a nomádokhoz abban az értelemben, hogy egyik médium után a másikban ütnek tanyát. Ez a vándorlás sok tudóst arra készítetett, hogy történetüket a médiumok történetére redukálják, és ezáltal a kollektív képzelet folytonosságát a vizuális technológia fejlődésével cserélik fel. Amerikai szerzők, amint azt Régis Debray megjegyzi *Transmettre* című könyvében, sokszor részesítenek előnyben egy olyan mesterdiszkurzust, amely a technológiát helyezi előtérbe a politikával szemben. A képek politikája valóban meghaladja a vizuális médiumok kihasználását. Debray a *közvetítés* terminushoz ragaszkodik a *kommunikáció*val szemben, mivel a közvetítés feltételez valakit, aki hatalmat akar gyakorolni, és irányítani akarja a képek körforgását. [12]

A *reprezentáció* és a *percepció* a képek mindenfajta politikájában kölcsönösen hatnak egymásra. Mindkettő szimbolikus energiával bír, amely könnyen fordítható politikai célokra. A reprezentációnak nyilvánvalóan irányítania kell az észlelést, de a két tevékenység közötti szimmetria egyáltalán nem bizonyos. Nincs automatizmus abban, hogy *mit* észlelünk és *hogyan* észleljük, annak ellenére, hogy számtalanszor próbálták bebizonyítani az ellenkezőjét. Az észlelés arra is vezethet bennünket, hogy ellenálljunk a reprezentáció állításainak. A hivatalos képek lerombolása ebben az értelemben pusztán a jéghegy csúcsa, csak a felszín; annyit jelent, hogy lerombolják a képeket hordozó médiumokat, mivel – mint mondják – azokkal a médiumokkal visszaéltek, azaz rossz hatalom használta őket. [13]

7. Egy élő médium

Mind a kép, mind pedig a médium a testhez kötött, mely egy harmadik paramétert képvisel. A test mindig ugyanaz maradt, és pontosan ezért folyamatos változásnak volt kitéve felfogását és önészlelését tekintve. A szakadék, amely fizikai jelenlétének bizonyossága és a róla alkotott fogalom bizonytalansága között feszül, sohasem szűnik meg. A testeket nagyban meghatározza kulturális történetük, és ezért vizuális környezetük révén szüntelenül ki vannak téve a közvetítésnek. Következésképpen a testeket nem tekinthetjük állandónak, szükségképpen hatnak rájuk a meg tapasztalásukkal kapcsolatos változó elképzelések. A vizuális médiumok gyakorlatát

előfeltételezi a testek működése.

Az észlelés önmagában nem ad magyarázatot arra a kölcsönhatásra, amely a képek közvetítésekor jön létre test és médium között. A képek, amint mondtam, a testek és a médiumok között *történnek meg*, vagy közöttük *kerülnek forgalomba*. A testek a képek áradatát projekcióval, emlékezéssel, figyelemmel vagy mellőzéssel cenzúrázzák. A privát vagy egyéni testek nyilvános vagy kollektív testekként is részt vesznek egy adott társadalomban. Testünk mindig hordoz egy kollektív identitást, mivel egy adott kultúrát képvisel a nemzetiségi hovatartozás, az iskolázottság és az adott vizuális környezet által. A *reprezentáló testek* azok, amelyek előadják önmagukat, míg a *reprezentált testek* különálló vagy független képek, amelyek testeket reprezentálnak. A testek (magukról vagy akár önmaguk ellen) *prezentálnak* képeket, miközben *észlelik* is a külső képeket. Ebben a kettős értelemben olyan élő médiumoknak tekinthetjük őket, amelyek meghaladják a protézisükként szolgáló médiumaik lehetőségeit. Bár divatos manapság mellőzni őket, én mégis amellettszállok síkra, hogy nélkülözhetetlenek minden ikonológia számára.

Platón, az első mediológus határozottan ellenezte az írást, mert a testre mint élő emlékezetre leselkedő veszélyt látta benne, a technikai emlékezetet pedig, mint például az ábécét, halottnak tekintette. Nem is Platón következtetéseit találom itt lényegesnek, hiszen már az ő idejében is anakronizmusnak számítottak, hanem a kétfajta médium, a beszélő testek és az írott nyelv közötti különbségtételt – hogy legismertebb érvelését idézzem fel. Ami az emlékezetet illeti, Platón itt egy hasonló különbséget vezet be az élő testek és az élettelen képek között, melyek közül az egyik képes emlékezni a halottakra, a másik pedig csak megfesteni tudja őket.^[14] Szerinte a fizikai képek csak megkettőzik a halált, míg saját emlékezetünk képei a halottakat új életre keltik. Ezen megkülönböztetés alátámasztására tudatosan figyelmen kívül hagyta a halottak mindennemű materiális képét, az összes ilyen képet pusztá illúzióknak nyilvánítva. Mivel megghiúsította a halottak képének értelmét, örökre kiszorította őket a nyugati filozófiából. Ugyanakkor kifejlesztett egy hatásos elméletet, melyben a testet élő médiumként alapozta meg.^[15]

A mentális és a fizikai képek össze fognak mosódni mindaddig, amíg a képeket az élet birodalmába utaljuk, és a médiumokat a képek nevében elevenítjük meg. Az élő képekre irányuló megszállottság napjainkban elegendő bizonyíték erre. A képek mozgással és beszéddel telítődtek, például a mozgókép vagy tévéközvetítések esetében. Ettől függetlenül szorosan saját életünkre vonatkoztatjuk a képeket, és azt várjuk el tőlük, hogy kölcsönhatásba lépjenek a testünkkel, amellyel észleljük, elképzeljük és álmodjuk őket. A test fogalmának bizonytalan volta, válságának nyilvánvalósága azonban arra vezetett bennünket, hogy kivetítsük az elevenségre vonatkozó elvárásainkat, és a mesterséges testeket saját, felsőbbrendű élettel ruházzuk fel az élő testekkel szemben. Ez a hajlam sok zavar forrása lett, és a feje tetejére állította a vizuális médiumok funkcióját. Következésképpen a kortárs médiumok paradox hatalommal ruházódtak fel testeink felett, amelyek viszont a médiumok jelenlétében úgy érzik, alul maradtak.

8. Az ikonikus jelenlét

A képek hagyományosan a *test hiányából* élnek, amely vagy ideiglenes (tehát térbeli), vagy végleges – a halál esetében. Ez a hiány nem azt jelenti, hogy a képek eltörlik a távollévő testeket, majd visszahozzák őket, hanem a test hiányát egy másfajta jelenléttel pótolják. Az ikonikus jelenlét fenntartja a test hiányát, és *látható hiánnyá* változtatja. A képek abból a paradoxonból élnek, hogy a *jelenlét hiányát* jelenítik meg, és vice versa (ez a mai médiumokban az emberek távolsági jelenlétére [*telepresence*] is vonatkozik). Ez a paradoxon abban a tapasztalatunkban gyökerezik, hogy a jelenlétet a láthatósággal kapcsoljuk össze. A testek *jelen* vannak, mivel *láthatóak* (még a telefonban is távol marad a másik test). Amikor a hiányzó testek láthatóvá válnak a képeken keresztül, akkor egy képviselési [*vicarious*] láthatóságot hoznak létre. Nemrégiben ez a fogalom erős ellentmondásokhoz vezetett a poszthumanista elméletekben, amelyek arra ösztönöznek, hogy az ilyen kategóriákat helyettesítsük egyszerűen a lehetőleg technikai értelemben vett *mintafelismerés* fogalmával. [16]

A test láthatóságát könnyen bízzuk képekre, amelyek viszont megfelelő médiumra szorulnak ahhoz, hogy láthatóvá váljanak. A képek az adott médium révén és azon keresztül vannak jelen, de annak hiányát is megjelenítik, aminek képei. A kép itt-je és most-ja, a jelenléte bizonyos mértékben attól a vizuális médiumtól függ, amelyben megjelenik (még az álmokképeink is médiumként használják fel testünket). A külső képeknek helyettes testre van szüksége, ezt nevezzük médiumnak. A jelenlét és távollét ambivalenciája azonban kép és médium konstellációját is átítatja. A médiumok testekként vannak jelen, a képek ezzel szemben nem. Ezért tehát a következőképpen fogalmazhatnánk át a *távollét jelenlétét*, amely még mindig a képek legalapvetőbb definíciója: a képek jelen *vannak* médiumaikban, de egy távollétet *mutatnak be*, amelyet láthatóvá tesznek. Az animáció, az életre keltés azt jelenti, hogy a médium homályosságát megnyitjuk a képek közvetítésére.

Galileo vagy Röntgen óta viszont egy másik hiányt is ismerünk, nevezetesen a látás hiányát, nem pedig a hiányt mint olyat. A teleszkóp vagy a Röntgen-sugarak által megjelenített világok sohasem voltak úgy láthatók, mint az emberi testek. Jelen vannak, de láthatatlanok maradnak. Szükségünk van a vizuális médiumokra és helyettesítő funkciójukra ahhoz, hogy szemügyre vehessük a mikrokozmoszt vagy a világűrt. De itt is képekkel helyettesítjük a látás távoli céljait (hadd nevezem őket testeknek), amelyek nem csak használják a technológiát, de teljes mértékben függenek is tőle, hiszen az teszi láthatóvá számunkra ezeket a világokat. Az ilyen képek még fontosabbak, mint amilyen fontosak egy hétköznapi helyzetben lennének. Sokszor elfelejtjük, hogy csak szimulálják az észlelés közvetlenségét, amely látszólag a miénk, de valójában az övéké. Az *Imaging Science* című folyóiratban és egyéb helyeken olvasható legújabb viták kissé megkétszerezve ugyan, de feladják azt az illúziót, miszerint a tudományos képek önmagukban olyan módon mimetikusak, mint ahogy nekünk van igényünk és szükségünk képekre. Valójában pontosan úgy vannak megalkotva, hogy vizuális naivitásunkat szólítják meg, és ezáltal a testünket szolgálják,

mint ahogyan a képek mindig is tették.

A látás új technológiai azonban egyfajta absztrakciót vezettek be vizuális tapasztalatunkba, mivel már képtelenek vagyunk irányítani egy kép és a modellje közötti kapcsolatot. Ezért hát inkább hiszünk a vizuális gépeknek, mint a saját szemünknek, aminek eredményeképpen szó szerint vakhittel bízunk technológiájukban. A médiumok, úgy tűnik, nem annyira közvetítő, mint inkább önmagukra utaló rendszerek, ami látszólag háttérbe szorít bennünket a befogadói oldalon. A közvetítés látványosabb, mint maga a közvetítés tárgya. A képek története azonban arra tanít bennünket, hogy ne adjuk fel a képek működéséről alkotott elképzeléseinket. Még mindig saját, egyetlen testünkhöz vagyunk kötve, és változatlanul olyan képekre vágyunk, amelyek személyes jelentéssel bírnak számunkra. A képek régi látványosságai mindig is változtak, amikor felgördült a függöny, és feltárult a legújabb felhasználható vizuális médium. A látvány arra kényszeríti a nézőket, hogy az észlelésnek új technikáit tanulják meg, és ezáltal elsajátítsák a reprezentáció új technikáit. De a test megmarad az ellenállás elemének a jövő-menő médiumok gyorsuló sebességével szemben. Azok a képek, amelyeket személyes jelentéssel ruházunk fel, különböznek attól a sok egyéb képtől, amelyeket csak elfogyasztunk, és azonnal el is felejtünk.

9. A vegyes médiumok

Nyilvánvaló, hogy a médiumok ritkán járnak önmagukban, és általában olyan formában léteznek, amit *vegyes médiumnak* nevezünk. Ez a kifejezés azonban nem fejezi ki a kölcsönhatásuk szabatoságát és összetettségét. A médiumok természetükből adódóan közvetítő szerepűek, de egymás között is közvetítőkként működnek abban az értelemben, hogy tükrözik, idézik, átfedik, kijavítják, vagy cenzúrázzák egymást. Sokszor olyan rétegekként élnek együtt, amelyek tulajdonságai a történelemben való helyüktől függően változnak. A régi médiumok nem feltétlenül tűnnek el örökre, hanem inkább megváltoztatják jelentésüket és szerepüket. Az *intermedialitás* fogalma tehát pontosabb lehet, mint a *vegyes médium* terminus. A festészet továbbélt a fényképeken, a filmek a tévében, a tévé pedig abban, amit ma a vizuális művészetben *új médiumok* nak hívunk. Ez nem csak azt jelenti, hogy a képeket a médiumokban észleljük, hanem azt is, hogy a médiumoknak a képét észleljük minden olyan alkalommal, amikor a régi médium megszűnik elsődleges funkcióját betölteni, és ha újból szemügyre vesszük, olyan módon válik láthatóvá, ahogy korábban még soha.

Marshall McLuhan a *Környezet és anti-környezet* ^[17] című tanulmányában meggyőzően foglalkozott ezzel a jelenséggel. Számos következtetésre ad okot az a kijelentése, miszerint a médium csak akkor lesz a figyelem tárgya, miután elfoglalja helyét egy újabb médium, amely visszatekintve láttatja a természetét. A mai médiumok valódi stratégiájukat látszólagos közvetlenségük hatásaival palástolják, és ez marad a céljuk is. Hozzátehetjük, hogy észlelési képességeink szintén olyan beépített rétegekbe ágyazódnak, amelyek lehetővé teszik számunkra, hogy különböző típusú és különböző korokból származó médiumok között különbséget tudjunk tenni. Ennek megfelelően a médiumok változatlanul működnek, akkor is, amikor az eredeti használatuk már a múlté. Így hát a

jelenkori médiumok egyes esetekben *elraktározott* dolgokat vesznek át, vagy memóriát, kapacitást, amikor a messziről jött képek elektromos archívumával dolgoznak. Az új médiumok bizonyos esetekben az emlékezet frissen csiszolt tükreinek tűnnek, amelyekben a múlt képei tovább élnek, ahhoz hasonlóan, ahogy korábban a képek templomokban, múzeumokban és könyvekben őrződtek meg. Különösen figyelemre méltó, hogy még az olyan nagyon régi képek is meg tudnak szólítani bennünket, amelyek elavult médiumokban találhatóak. Nyilvánvaló, hogy nem automatizmusról van szó. A képek összetett viszonyt alakítanak ki a médiumokkal, és ezáltal velünk is.

Napjaink élő képeinek hatalmas özöne és gyorsasága közepette sokszor nézünk nosztalgiával a régmúlt néma képeire. Ehhez hasonló élménnyel fordultak az ellenreformáció idején a hívők azokhoz a vallásos ikonokhoz, amelyek megelőzték a reneszánsz művészet kibontakozását. ^[18] A régi ikonok ezáltal tehát egy új mise-en-scène fókuszába kerültek, amelynek következményeként barokk installációk jöttek létre, például a politikai jelentéssel bíró hatalmas, színpadszerű oltárképek. Amikor a keretezett táblakép elterjedt, még őrizte magában az ikon emlékét, amelynek alapformája a keretezett és mozgatható tábla. Ezt változatlanul felhasználta, viszont teljesen megváltoztatta a jelentését és a látható struktúráját. A táblakép feltalálása a vizuális médiumokban rejlő komplexitásra világít rá, amit nem lehet sem anyagokra, sem technikákra szűkíteni. ^[19] A kora modern kép azzal a perspektívával együtt, amelyet felkínált, kizárólag nyugati találmány volt. Az emberi szubjektumot, aki akkor vált öntudatosná, olyan – inkább fizikai, mint mentális – képekkel látta el, amelyek szükségesek voltak az önreflexióhoz. Mondhatnánk azt, hogy a táblakép a *nézés médiuma* volt, míg a fotográfiát, amelyen a testet mechanikusan rögzítik, kezdetben a *test médiumaként* üdvözölték. Ez azt jelentette, hogy a test létrehozta önmaga nyomát anélkül, hogy támaszkodott volna a festő megfigyelő tekintetére. A mai fotográfia digitális mise-en-scène-je idején a médium, a kép és a test közötti kölcsönhatás újra hatalmasat változott. A helyzet különösen összetett a filmi kép esetében, amelyet nem is magában a filmben néznek, nem is a mozivásznon kimerevítve, hanem, mint tudjuk, vetítés által és a néző becsapásával, aki a nyilvános vetítés és a személyes képzelet kettős idejében fogadja be a képet. ^[20]

10. Hagyományos képek?

A képnek, a médiumnak és a testnek tulajdonított szerepek folyamatosan változtak, szoros kölcsönhatásuk azonban a mai napig megmaradt. A *médiumot* a legkönnyebb azonosítani, annak ellenére, hogy többjelentésű és többfunkciós, ezért is kedvelik a kortárs elméletek. A *test* a következő, azonban túl gyakran és túl ügyesen játsszák ki az aktuális technológiák ellen, és tartják azok ellentétének. Új hangsúlyt kell fektetnünk tehát a testekre mint élő médiumokra, amelyek képesek arra, hogy képeket észleljenek, jegyezzenek meg, és képzeljenek el. A test, mint a képek tulajdonosa és címzettje, a médiumokat saját vizuális képességeinek kiterjesztéseiként használta fel. A testek a képeket *fogadják* azáltal, hogy *észlelik* őket, míg a média *közvetíti* őket a testekhez. A maszkok, tetoválások, öltözködés és viselkedés által a testek képeket hoznak létre saját magukról,

vagy a színészek esetében a képekkel másokat reprezentálnak – ebben az esetben a teljes és eredeti értelemben vett médiumként funkcionálnak. A képek közvetítése feletti eredeti monopóliumuk lehetővé teszi számunkra, hogy a testekről mint az összes vizuális médium archetípusáról beszéljünk.

Marad tehát a kép, a három paraméter közül az első; ennek meghatározása a legnehezebb.

Könnyebb a képet a médiumtól és a testtől megkülönböztetni, mintsem állításokkal definiálni. A mentális és a fizikai képek kettősségét ilyen szempontból kell megközelítenünk. A képek nem csak tükrözik a külvilágot, hanem gondolkodásunk alapvető struktúráit is kifejezik. Georges Didi-Huberman meglepő módon a képekben rejlő „anakronizmusról” beszél. ^[21] Nem csak arról van szó valójában, hogy kellemetlen anakronizmusként vannak jelen azokban a kortárs elméletekben, amelyek a technológiát és a medialitást pártfogolják. Anakronisztikusak a médiumok történetétől elválaszthatatlan fejlődést tekintve is, amellyel nem tartanak lépést. Günther Anders már az 1950-es években ironikusan szólt az emberekről, mint idejétmúlt lényekről, akiket pontosan ezért kívánt megvédeni. A virtuális valóságra és a mesterséges intelligenciára való törekvés napjainkban kifejezően igazolja Anderst, feltárja ugyanis azt az igényt, amely a valódi testek határának meghaladására, ezáltal pedig az úgynevezett hagyományos képek legyőzésére irányul.

Lev Manovich azt állítja, hogy a digitális korban a hagyományos kép már nem létezik. ^[22] Mi is azonban a hagyományos kép? Pusztán azért hagyományos, mert még mindig a testünkkel lép kölcsönhatásba? Esetleg túl gyorsan mondunk le a predigitális képekről, mint a naiv imitáció eszközeiről, és a látható világ megkettőzésével vádoljuk őket? Igaza volt-e Baudrillard-nak abban, hogy élesen különválasztotta a valóságot és a képeket, és azzal vádolta a kortárs képi gyakorlatot, hogy meghamisítja a valóságot, mintha a valóság azoktól a képektől teljesen függetlenül létezne, amelyek segítségével felfogjuk? Lehetséges-e a képeket az úgynevezett valóságtól ilyen ontológiai naivitással megkülönböztetni? Egy másfajta csapda leselkedik ránk az analóg és a digitális médiumok közötti szokásos megkülönböztetésben – analóg a reprodukált világhoz képest és digitális, mert állítólag már teljesen felszabadult mindenféle mimézis kötöttsége alól. Csapdába sétálunk, amikor ezt a megkülönböztetést egyszerűen a médiumokról a képekre vesszük át, ott ugyanis ez egyáltalán nem működik.

Igazságtalanul egyszerűsítünk, ha a történeti képeket pusztán imitatívnak tartjuk, és ezáltal megfosztjuk őket attól a szerepüktől, amely a kollektív képzelet kalauzává teszi őket. Vilém Flusser talán túl messzire megy, amikor a fotográfiáról szóló filozófiájában arról beszél, hogy a képek „mágikusak”, és az életünkhöz rendeli őket, „ahol minden ismétlődik”, míg a találmányok világában minden változik. El kell ismernünk azonban, hogy jó úton jár. Azt is fenntartja, hogy „a képek a világ között és közöttünk történnek meg. Nem a világot reprezentálják, hanem elzárják előlünk, és arra kényszerítenek bennünket, hogy velük, saját alkotásainkkal éljünk.” ^[23] A legtagabb értelemben vett reprezentáció visszamenőleges hatása ezáltal a helyére kerül. Nem beszélhetünk azonban a képekről csak egy értelemben, hanem céljuk és hatásuk szerint kell osztályoznunk őket.

Manapság az információ világában a képek meg nem érdemelt módon kerülnek az érdeklődés homlokterébe, és ez történik a képekkel a szórakoztatás és a reklámok világában is. A szórakoztatásnak azonban, például a filmekben, közvetlen hozzáférése van privát képeink tárházához, ami a Didi-Huberman-i értelemben véve változatlanul anakronisztikus. A gondolkodásunkat szolgáló képek nagyban különböznek azoktól, amelyek a képzeletünket szólítják meg.

II. A képek gyarmatosítása

A kép és a médium közötti különbség a kultúrák közötti kontextusban tisztán kirajzolódik. Nyilvánvaló, hogy a médiumok, mint a film vagy a tévé, könnyen bejutnak különböző kulturális környezetekbe, ahol a létrejövő képek végül a sajátos helyi tradíciót fogják kifejezni. Ez még a fotográfiára is érvényes, amint Christopher Pinney bemutatta az indiai fotográfiáról szóló könyvében.^[24] Egyáltalán nem magától értetődő tehát, hogy a vizuális médiumok globális elterjedése, annak ellenére, hogy a nyugati kultúrában gyökerezik, nyugati képeket, sőt nyugati képzeletet fog világszerte terjeszteni. Valószínűbb, hogy pontosan az ellenkezője történik, ha a gazdasági körülmények lehetővé teszik az események más fordulatát.

A mai képelméletek, annak ellenére, hogy egyetemes érvényűnek vallják magukat, általában a gondolkodás nyugati hagyományát képviselik. A nem nyugati tradíció gyökerei nem kerültek be az egyetemeinkre, az etnológia sajátos területeitől eltekintve. Ennek ellenére a nem-nyugati képek a nyugati kultúrában nagyon hosszú ideig nyomot hagytak. Ezért szeretném két ilyen példával befejezni a tanulmányomat: a rájuk való emlékezés állhat a befejezés lehetetlensége helyett. Az első a primitivizmus, amely egy évszázaddal ezelőtt az avantgárd művészetek színpadát uralta. A másik pedig a mexikói képek gyarmatosítása a spanyol hódítók által, fél évezreddel ezelőtt.

A primitivizmus az idegen, sőt magasabb rendű művészet iránti vágyakozás megnyilvánulása volt, olyan helyek iránt, ahol a művészet a nyugati értelemben nem is létezett. Az afrikai maszkok és „fétisek” szigorúan formális kisajátítása oda vezetett, hogy a kép és a médium elkülönült. Picasso és barátai soha nem reprodukáltak egyetlen afrikai alakot sem olyan formában, ahogy azok léteztek, hanem az afrikai formákat a nyugati médiumokra, például olajfestményre tették át. Pontosabban szólva a primitivizmus művészei előállították a saját képeiket arról, ahogy az afrikai képek kinéztek, és a modern művészetben használták fel őket. Az első pillanatban nem törődtek azzal, hogy ezeknek a képeknek milyen jelentősége van a bennszülöttek számára, hanem elvonatkoztatták azoktól a képektől azt, amit stílusként értelmeztek újra, és ezáltal feloldották a kép és a médium eredeti szimbiózisát. Az afrikai tárgyak otthon teljesen más képek közvetítésére szolgáltak, mint amilyenek a nyugati közönség megismerte őket. Más szóval ugyanaz a vizuális médium teljesen különböző dolgokat közvetített az eredeti és a nyugati szituációban. A nyugati közönség nem csupán félreértette azt, amit látott, hanem hozzárendelte az importált képekhez saját mentális képeit. Az eltulajdonításnak és visszatulajdonításnak ebben a kettős folyamatában az élő rituálékkal való kapcsolat kettős absztrakcióban veszett el: a képek modern stílusra való

fordításának absztrakciójában és abban az absztrakcióban, hogy kiállítótermi művészetté váltak. [25]

A bennszülöttek képeinek gyarmatosítását, ami a spanyolok hódításának következménye volt, Serge Gruzinski nagyszerűen elemezte a *La Guerre des images* című könyvében, amely a témához alkalmas útmutatóul szolgál. [26] Ebből a történelmi helyzetből két témát szeretnék kiragadni. Az első az a vita, amely látszólag összeegyeztethetetlen elképzelések között zajlott a képek mibenlétéről – aminek eredményeként a spanyolok elvetették annak a lehetőségét, hogy az aztékoknak lehettek képeik. A spanyolok az azték képeket egyszerűen furcsa tárgyaknak nyilvánították, amiket *cerniés*-ként definiáltak, és ezáltal elvágta azt a lehetőséget, hogy összevethetőek legyenek saját képeikkel. Ugyanez az elutasítás vonatkozott a helyi vallásra is, amely nem csupán más vallásnak tűnt, de egyáltalán nem is tűnt vallásnak. A képek valójában mindkét oldalon a vallást reprezentálták, ami még egy okot szolgáltatott a spanyoloknak arra, hogy Mexikóban semmi mást ne lássanak, csak bálványokat és álképeket. A spanyol képek behozatala, mintegy ellenintézkedésként, a spanyol politika fontos részévé vált. Ahhoz azonban, hogy az idegen „szentképeket” a bennszülöttek „álmába” sikerüljön belopni, szellemi gyarmatosításra volt szükség. Kiválasztott aztékokra mennyei víziókat kényszerítettek, hogy az importált képek befogadását biztosítsák, más szóval élő testeket vontak be a képek közvetítésébe. A feladat csak akkor teljesült, amikor az importált képek birtokba vették a többiek mentális képeit.

A spanyolok vállalkozása, amelyet irgalmatlan buzgalommal vittek végbe, könnyű betekintést nyújt a képek közvetítésének mechanizmusába, amely során a szellemi oldal bevonására mindig nagy hangsúlyt fektetnek, sőt, a nyilvános térben is a legfőbb célnak tekintik. Az utolsó példám látszólag távol esik a mai vonatkozásoktól, de pontosan a látszólagos anakronizmusa miatt választottam, mellyel együtt jól illeszkedik a gondolatmenetembe. *Nem* azért alkalmazható, mivel képzeletünk gyarmatosítása ma is folyik, és pontosan a saját féltekénken, amint azt Augé nagyszerűen bemutatta *La Guerre des images* című könyvében. Azért alkalmazható, mert rendkívül szemléletesen láttatja a kép, a test és a médium kölcsönhatását. Nem csak a spanyol képek, hanem a médiumaik – a vászon és a szobor – is ellenállást váltottak ki a bennszülöttekből, akiknek teste (vagy agya) nem rendelkezett ilyen tapasztalattal.

A spanyol művészet nyilvánvalóan részt vett ebben az eseményben, mivel akkoriban a művészet jelentette az egyetlen létező vizuális médiumot. Ám az importált tárgyak nem művészetként jelentek meg, hanem az alapvető fontosságú képek közvetítőiként. Felesleges tehát a politikai jelentést hangsúlyozni, amely ez esetben egyértelmű. Csak a modern értelemben vett művészet kapcsán – amely autonómiát követel – merülnek föl a politikai állásponttal vagy a politikai jelentés hiányával kapcsolatos ellentmondások. Esetünkben azonban a bennszülött képek politikai tartalomtól való megfosztása csupán a politika újabb tette volt. Csak Spanyolországban gyűjtötték az azték tárgyakat műtárgyakként, ami által megfosztódtak politikai és vallási tartalmuktól, és kikerültek a képek körforgásából. Nem szükséges mai párhuzamokat hozni, ahol a művészetet folyamatosan semlegesíti a művészeti piac.

Eredetileg az ikonológia mint művészettörténeti fogalom csak a művészetre vonatkozott. Ma az új

ikonológia feladata az, hogy kapcsolatot teremtsen a művészet és a képek között általában, sőt ezen túl az is, hogy újra bevezesse a testet, amelyet vagy mellőzött a média iránti csodálatunk, vagy elidegenítődött a világunkban. A képek mai tömeges fogyasztására kritikusan kell reagálnunk, ehhez azonban tudnunk kell, hogyan hatnak ránk a képek.

Fordította: Matuska Ágnes

A szöveg eredeti megjelenési helye: Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry*. Volume 31, Winter 2005, pp. 302-319.

Jegyzetek

1. A jelen tanulmányban megpróbálom összegezni és kibővíteni a *Bildanthropologie: Eintwürfe für eine Bildwissenschaft* (München, 2001) című könyvemben leírtakat. Magyarul: *Kép-antropológia: képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Kijárat, 2003.
2. Vö. Erwin Panofsky: *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford, 1939.
3. Lásd *High and Low*. Szerk. James Leggio. Kiállításkatalógus, Museum of Modern Art, New York, 1990. október 7. – 1991. január 15.
4. Lásd Mark Augé: *La Guerre des rêves: Exercices d'ethno-fiction*. Paris, 1997.
5. Lásd Belting: *Bild-Anthropologie*, 29-33. Magyarul: *Kép-antropológia*, 32-37.
6. Lásd uo. 6. fejezet.
7. Lásd Jean Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort*. Paris, 1976.
8. Lásd *Iconoclash*. Szerk. Bruno Latour, Peter Weibel. Karlsruhe, 2002.
9. Lásd Belting: *Bild-Anthropologie*. 163, 177. Magyarul: *Kép-antropológia*, 187, 204.
10. Plinius meséjéről lásd a 35. fejezetet, az árnyékról és a képről a 151. fejezetet; lásd még Robert Rosenblum: *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Roman Classicism*. *Art Bulletin* 39 (1957. dec.). 279.
11. Lásd Bernard Stiegler: *The Discrete Image*. In uő: *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Ford. Jennifer Bajorek. Cambridge, 2002. 145-63.
12. Lásd Régis Debray: *Transmettre*. Paris, 1997.
13. A reprezentációról lásd Christopher Prendergast: *The Triangle of Representation*. New York, 2000.
14. Lásd Iris Därmann: *Tod und Bild: Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München, 1995.
15. Lásd Belting: *Bild-Anthropologie*, 6. fejezet 8. rész (Platóns Bildkritik), 173-76. Magyarul: *Kép-antropológia*, 198-203.
16. Lásd N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, 1999.
17. Lásd Marshall McLuhan: *Environment and Anti-Environment*. In *Media Research: Technology, Art, Communication*. Szerk. Michael A. Moos. New York, 1997.
18. Lásd Belting: *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990. 20. fejezet. Magyarul: *Kép és kultusz: a kép története a művészet korszaka előtt*. Ford. Schulcz Katalin és Sajó Tamás. Budapest, Balassi Kiadó, 2004. 20. fejezet.
19. Lásd Belting, Christiane Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes: Das Erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München, 1994.
20. Lásd Belting: *Bild-Anthropologie*, 4. fejezet, 108-13. Magyarul: *Kép-antropológia*, 123-128.

21. Lásd Georges Didi-Huberman: *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, 2000.
22. Lásd Lev Manovich: Eine Archäologie der Computerbilder. *Kunstforum International* 132 (1996), 124. Lásd még Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge, 2001, és az ott kifejtett álláspont kritikáját: Anette Hüsck: *Der gerahmte Blick* (Ph.D. diss., Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, 2003).
23. Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen, 1989. 9-10.
24. Lásd Christopher Pinney: *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*. London, 1997.
25. Lásd „Primitivism” in *Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* Szerk. William Stanley Rubin. New York, 1984.
26. Lásd Serge Gruzinski: *La Guerre des images: Christophe Colomb á „Blade Runner” (1492-2019)*. Paris, 1990.

Irodalomjegyzék

- Augé, Mark: *La Guerre des rêves: Exercices d'ethno-fiction*. Paris, 1997.
- Baudrillard, Jean: *L'Echange symbolique et la mort*. Paris, 1976.
- Belting, Hans - Kruse, Christiane: *Die Erfindung des Gemäldes: Das Erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München, 1994.
- Belting, Hans: *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990. (Magyarul: *Kép és kultusz: a kép története a művészet korszaka előtt*. Ford. Schulcz Katalin és Sajó Tamás. Budapest, Balassi Kiadó, 2004.)
- Belting, Hans: *Bildanthropologie: Eintwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, 2001. (Magyarul: *Kép-antropológia: képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Kijárat, 2003.)
- Därmann, Iris: *Tod und Bild: Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München, 1995.
- Debray, Régis: *Transmettre*. Paris, 1997.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, 2000.
- Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen, 1989.
- Gruzinski, Serge: *La Guerre des images: Christophe Colomb á „Blade Runner” (1492-2019)*. Paris, 1990.
- Hayles, N. Katherine: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, 1999.
- Latour, Bruno - Weibel, Peter (szerk.): *Iconoclash*. Karlsruhe, 2002.
- Leggio, James (szerk.): *High and Low*. Szerk.. Kiállításkatalógus, Museum of Modern Art, New York, 1990. október 7. - 1991. január 15.
- Manovich, Lev: Eine Archäologie der Computerbilder. *Kunstforum International* 132 (1996), 124.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, 2001.
- McLuhan, Marshall: Environment and Anti-Environment. In *Media Research: Technology, Art, Communication*. Szerk. Michael A. Moos. New York, 1997.
- Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford, 1939.
- Pinney, Christopher: *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*. London, 1997.
- Prendergast, Christopher: *The Triangle of Representation*. New York, 2000.
- Rosenblum, Robert: The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Roman Classicism.

Art Bulletin 39

(1957. dec.). 279.

- Rubin, William Stanley: *„Primitivism" in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York, 1984.
- Stiegler, Bernard: The Discrete Image. In uő: *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Ford. Jennifer Bajorek. Cambridge, 2002. 145-63.

© Apertúra, 2008. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2008/osz/belting/>

