

A vizuális kultúra története mint egy elméleti megközelítés története¹

Zuh Deodáth, MTA Lendület Morál és Tudomány kutatócsoport / MMA ösztöndíjprogram

A „vizuális kultúra” fogalma elsődlegesen úgy érthető, mint az ember alkotta vizuális környezetről szóló ismeretek összessége. Illetve érthető úgy is, mint az emberi ismeretszerzés egy olyan formája, amely rákérdez arra, hogy bizonyos helyzetekben miért *kell* a képek révén szerzett ismereteket előnyben részesítenünk másfajta, elsősorban fogalmi okoskodáson alapulókkal szemben. Ha úgy tetszik, akkor vizuális kultúra (=VK) az, amelyet tudatos felismerés vezérel, hogy bizonyos ismerettartalmakat szükségszerűen vizuális eszközökkel kell megjelenítenünk ahhoz, hogy felfoghatók legyenek. Ez utóbbit nevezem a *másodlagos diskurzus* alapjának. Ez a felfogás nézetem szerint csak kevésszer került előtérbe. Az elmúlt száz esztendőben a vizuális kultúrát is döntően másként határoztuk meg. A VK-ról fogalmazott elképzelésemet ismeretelméleti álláspontnak nevezem, és úgy gondolom, hogy a gyakrabban használt kritikai, illetve értékelő megközelítés az előbbi folyamánya.

A vizuális eszközhasználat triviális volta

A VK elméleti megközelítése előtt az egyik legnagyobb kihívás az, hogy tisztázza a másodlagos diskurzus szerepét. Ezt nevezhetjük legitimitási problémának is. Kérdés persze, hogy miért probléma ez? Kimerítő választ erre csak a vizuális eszközök használatának alapos ismeretével adhatunk ugyan, de a probléma magja igen könnyen érthető.

Jól dokumentálható, hogy vizuális készségeinket évezredek óta használjuk arra, hogy az ember számára lakható világot alakítsunk ki. Tehát az, hogy az ember rendelkezik egyfajta „vizuális kultúrával” szinte trivialisnak hat. Az emberiség történetének őskora óta állítunk elő képeket, adunk jelzéseket egymásnak rajzokon, festett, faragott képeken, vagy azáltal ahogyan magunkat, tereinket, házainkat ékesítjük. A látás kiemelt szerepe az európai filozófia történetének egyik uralkodó toposza. A látásra alapvető hangsúlyt fektető, a látóképességet kiaknázó művészeti formák

története szintén sokezer éves. Egyetlen időszakban sem lehetett letagadni, hogy éltek és alkottak olyan tudósok és művészek, akik a vizualitás használata révén jutottak el máig sorsdöntő felfedezésekhez. Sőt, e két kiemelt kategóriába sem kellett tartozni ahhoz, hogy a vizualitásnak komoly teret engedjünk: valakik megtervezték ruháinkat, használati tárgyainkat, épületeinket, alakították olvasási szokásainkat, tervezték könyveinket, sőt gazdasági kimutatásaink érthetőségét képi elrendezések révén nyomatékossították. A mozgó betűs nyomtatás feltalálása után még vasúti menetrendjeinket, lakcímbeljelítő formanyomtatványainkat is vizuális eszközök révén tették hozzáférhetőbbé.

Amellett nem tudunk jó érveket felhozni, hogy látásérzékünk az évezredek során szignifikáns változáson ment volna keresztül. A látásérzék viszonylag keveset változott, de annál több variációt számlálnak abbéli próbálkozásaink, hogy az információátadás és tudásgyarapítás során a vizualitáshoz köthető készségeinket alakítsuk. Vagyis a látásnak, mint biológiai képességnek a története viszonylag rövid, de e képesség művelésének története, vagyis a látás kultúrhistóriája annál hosszabb. A képesség emberi általi művelése ráadásul két aspektust is felölel: az érzékelő ember koronként változó érzékenységeit jelenti, illetve azokat a gyakorlatokat, amelyek ezekhez a megfigyelői elvárásokhoz viszonyulnak, és a látható dolgok előállítását célozzák. Vizuális készségek tehát a befogadó oldalán ugyanúgy folyamatos változáson mentek keresztül, mint az előállító művész vagy iparos oldalán.

Hogy még tovább feszítsük a trivialisról szóló érv húrját, azt mondhatjuk, hogy az emberiség története bátran elmesélhető olyan történetként, amely a vizuális eszközök arányszámának növekedéséről szól. Amikor egy bonyolult, szavakkal végzett leírás, illetve ugyanennek képek általi egyszerű, sallangmentes vizualizációja kerül egymással szembe, nem vitás, hogy a két lehetőség vetélkedéséből melyik kerül ki

¹ A vizuális kultúra kezdetei. Egy definíció és egy definíció története címmel a ELKH BTK Filozófiai Intézetében 2021. február 9-én tartott előadás összefoglalója. A nyilvános előadás felkért kommentátora Moravánszky Ákos volt. Megjegyzései nagyban segítettek abban, hogy ennek az összefoglalónak egyes pontjait súlyozzam. Az előadás egyéb részleteinek kidolgozása tekintetében sokat köszönhetek kollégáimnak: Bíró Gábornak, Demeter Tamásnak, Tuboly Ádám Tamásnak és Zemplén Gábornak. Az előadásban foglalt gondolatok egy részét egy hasonló című tanulmányban (Korunk 2020/6) fejtettem ki részletesen. Ott azt hangsúlyoztam, hogy a vizuális kultúra általam legátfogóbbnak tartott meghatározását elsősorban annak történetét kutatva tudjuk rekonstruálni.

győztesen. Az ilyen konkurenciahelyzetek mindig a képi kifejezés javára dőlnek el. Ennek példáit a bölcsészet- és természettudományok egyaránt már-már futószalagon szállítják. Ha tehát a másodlagos diskurzust úgy értjük, mint az elsődleges termékekről (pl. festmények, épületek) szóló elbeszélést, mérlegelő beszédet (a festészet története, és elmélete; az építészet története és elmélete), akkor úgy tűnik, hogy ezek a vizuális eszközök szofisztikációjáról és sokasodásáról szólnak. A művészettörténet története is vizualitás diadalmenete, ahol a szöveges leírás az egyre szemléletesebb és ezáltal mind gyakoribb képhasználat felé tendált. Hasonló a helyzet a természettudományokkal, amelyek előszeretettel tekintenek saját diszciplínájukra úgy, mint olyasmire, amely „természettől fogva vizuális”: a zoológiától és a botanikától, az aszttronómián át egészen a hidászatig és egyéb mérnöki tudományokig a lista szinte tetszés szerint bővíthető. A másodlagos diskurzus tehát nem tesz mást, mint rögzíti a primér történetet, illetve megállapítja annak, jórészt kumulatív változásait.

Hogyan tudjuk kivágni magunkat ebből nehéz helyzetből? Javaslatom az, hogy koncentráljunk a vizuális eszközök, vizuális képességek, valamint az ezekkel kifejezett tartalmak összefüggésére. A vizuális kultúra elmélete ugyanis rendszerint következményorientált volt, ahelyett, hogy a jelzett módon tartalomorientált lett volna. A következmény-elvű szemlélet szerint a létrehozott képek, vizuális műfogások vagy elérik a céljukat, vagy nem. Amikor nem, akkor érdemes feltárnunk azt, hogy miért hiúsultak meg ezek a célok. Ennek a megközelítésnek alapvetően két válfaját ismerjük: 1. a vizuális kultúra *értékelését*, és 2. a vizuális kultúra *kritikai elméletét*.

A VK mint értékelés

Az értékelési perspektíva azt kívánja azonosítani, hogy a képek miként vettek részt az ember alkotta világ kialakításában. A művészettörténet tudománytörténetéből jól ismerjük ezt a perspektívát. Michael Baxandall elképzeléséből kiindulva Svetlana Alpers a németalföldi kultúrát például úgy jellemezte, mint amely nem narratív tudást forgalmazott a világról. Vagyis a németalföldiek közlendő tartalmait nem szövegek hanem inkább képek révén közvetítették. Az egyes kultúrák világról szerzett tudása így értékprioritásaik szerint válik elkülöníthetővé: az egyiket a képalkotás, és képmegértés, míg a másikat a narratíva-alkotás és szövegértés strukturálja.

Egy kultúra az általa használt vizuális eszközök mellett is értékválasztások nyomán teszi le a voksát. A jelenkor fogyasztói társadalma például érthetetlen lenne csak a vizuális eszközhasználat koraújkori németalföldi értékrendszere nyomán. A divat és a lakberendezés általi önreprezentáció mellett mindig tekintettel kell lennünk arra, hogy a mai kor vizualitása döntően a mind intenzívebb élményekben való részvétel körül forog.



Samuel van Hoogstraten: *Folyosó (Zicht op een gang, 1662)* című festménye (National Trust, Dyrham Park). Hoogstraten festményei a látás és illúzió problémái mellett jól szerkesztett lakásbelső-ábrázolásokon keresztül írják le a németalföldi aranykor (17. századi) emberének világszemléletét. Svetlana Alpers elmélete a németalföldi kultúra primér módon vizuális szervezettségéről ilyen és ehhez hasonló dokumentumokra támaszkodik.

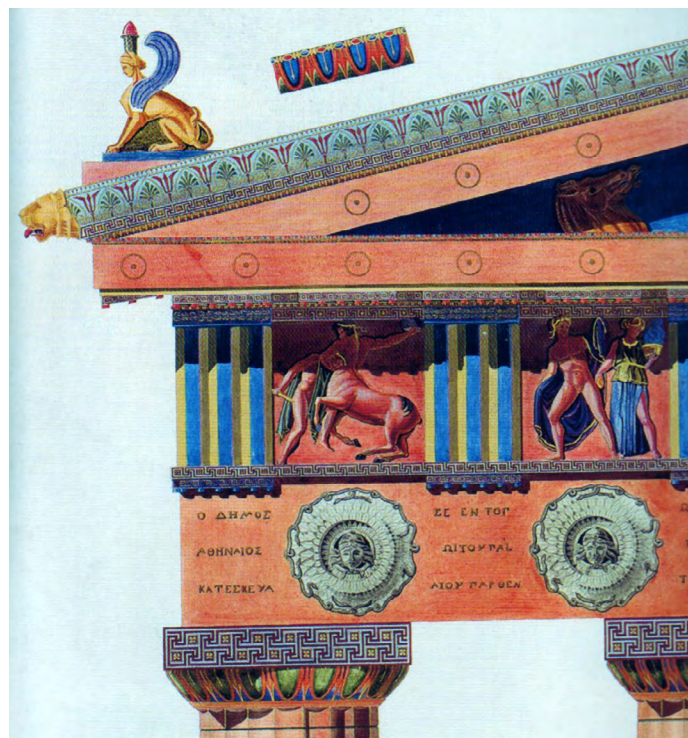
A VK mint kritikai elmélet

A kritikai elmélet nem tesz mást, mint rámutat arra, hogy egy adott helyzetben, amelyben indokolt lehet, képeket használunk, hajlamosak vagyunk túlterjeszkedni a vizuális eszközök által uralható összefüggéseken. Két példát említek. Amikor Walter Benjamin a sorozatban reprodukálható képek

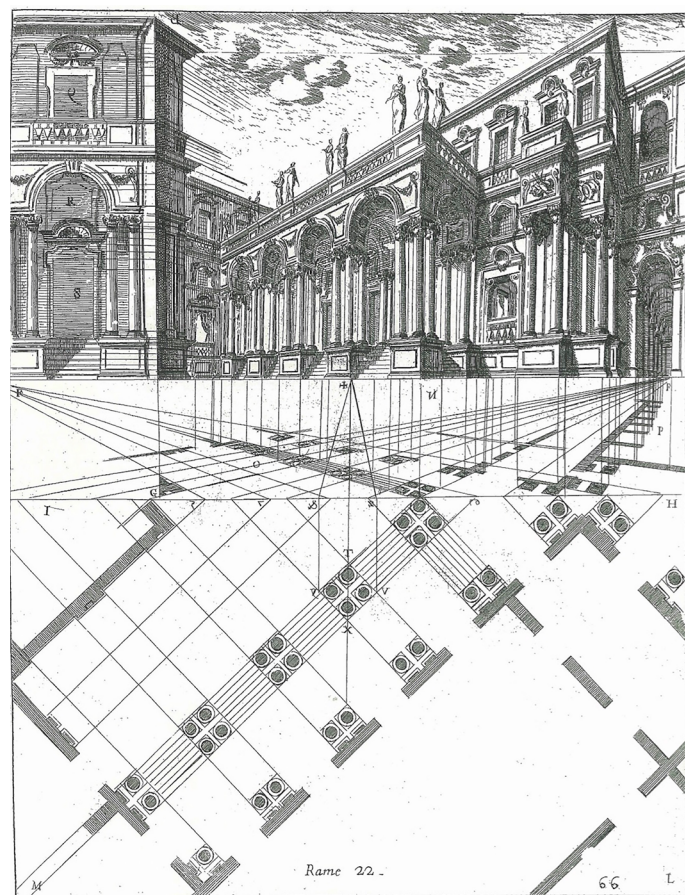
transzcendenciából hatásáról beszélt, akkor ilyen kritikai perspektívát működtetett. A képek valamikor azt a célt szolgálták, hogy azok szépsége és egyedisége a szemlélőben gondolatokat keltsen, vagy hogy éppen a transzcendencia kivételes érzése révén csatlakozzon egy közösséghez. Most viszont, azáltal, hogy ezek a képek bármikor hozzáférhetőek, a transzcendenciát lassan elveszítjük. A kép nem jelzi, hogy hol vannak a legfontosabb értékek világunkban, hanem arra sarkallnak, hogy ezeket termékek formájában birtokoljuk. Hasonlót mond Guy Debord és egyes értelmező marxisták is, amikor arról értekeznek, hogy autentikus emberi viszonyainkat a képek által hordozott spektakulum átélésével helyettesítjük: a kép megszűnik segédeszköznek lenni a világ megértésében, és átveszi a megérteni kívánt összefüggések helyét.

A képek nem segédeszközök, hanem bizonyos tartalmak kizárólagos közvetítői

A tartalomorientált szemléletben éppen az az új, hogy elsődlegesen sem a képhasználat által megragadható értékrendszerek különbségei, sem azok abuzív formái iránt nem tanúsít különösebb érdeklődést. Nem azért, mert Alpers, Benjamin vagy Debord elméleteit ne tartaná relevánsnak. Sőt! Megközelítésem hasonló tézisből indul ki, mint az előbb említett szerzőké: a kép az információ átadásában *nem csak segédeszköz*.



Gottfried Semper egyik rekonstrukciós rajza a Parthenon eredeti dekorációjáról. G. Semper: *Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik* (1836). A kép a számunkra „idegen” iparművészeti elemeket mutatja be érthető formában.



Alaprajz – Egy korai axanometrikus ábrázolás. Fernando Galli Bibbiena: *L'architettura civile* (1711). Egy képen a épület homlokzatának és alaprajzi kiosztásának összefüggése

Ellenben azt is érdemes figyelembe venni, hogy bizonyos helyzetekben a kép nem lerövidített fogalmi okoskodás, nem egy másfajta (fogalmi) leírás „vizualizációja”, amely azután túlterjeszkedik hatáskörén és az embereket összekötő transzcendencia érzését komerciális birtoklás vágyával helyettesíti.

Az alaprajz, épület-alaprajz példája azért lehet szemléletes, mert *nem csak* azt mutatja, hogy vizuális eszközökkel bonyolult összefüggéseket egy csapásra érthetővé tudunk tenni. Nézzük meg ehhez közelebbről az információátadás rövidítésének folyamatát.

Ha komplex tartalmakat akarunk átadni, akkor a képek használatával nem kell teljes könyvek kimerítő tudásanyagát végigpörgetnünk, vagy jól kimódolt érveket egymás mellé raknunk. Képek, piktogramok révén jól el tudunk boldogulni. A lakott területen való gyors-hajtás tilalma például egy olyan komplex információ, amelyet egyszerűbb egy piros karikában, fehér mezőben feltüntetett 50-es számmal jelölni, mint körülírni. Egyébként az egyes országok zászlóinak is információ és érték-közvetítő funkciója van: egy történelmi és politikai szituáció sűrítmenyét adja elő egy néhány színes vászonfelületből összevarrt négyszög formájú lobo-gón. De, bármilyen meglepő, hasonló a helyzet azzal a tanulsággal is, amelyet a Tudás Fájáról szakajtott gyümölcsöt fogyasztó emberpár ábrázolásából vonhatunk le. Az értelmünket jórészt meghaladó, bonyolult összefüggésekről formálódó tudás megszerzése felelősséggel jár, és ezért veszélyeket is hordoz magában.

Ezt a rendkívül áttételes jelentéstartalmat egyszerűbb a bibliai első emberpár ábrázolásával átadnunk mint más tekervényes körülírással.

De ez mégsem meríti ki a lehetséges válaszok körét. Vannak ugyanis olyan esetek, amelyekben képhasználat nélkül egészen egyszerűen nem tudunk tovább lépni. Bizonyos tartalmakat nem lehet fogalmi okoskodás révén átadni. Az *épület-alaprajz* a funkcionális elrendezés olyan összefüggéseit mutatja fel, amelyet szavakkal nem lehet ugyanúgy megmutatni, mint képekkel. A tér- és levegőperspektíva ismerete, valamint az ezáltal lehetővé tett axonometrikus rajzok sem csupán segédeszközök, hanem a térbeli elrendezés valódi, adekvát megragadásának formáját nyújtják. A történeti épületek rekonstrukciós rajzai hasonlóképpen működnek. Amikor Gottfried Semper a történeti épületek polikrómiáját rekonstruálta, akkor nem csak információkat sűrített képekbe, hanem megmutatta, hogy a mai szemnek mennyire szokatlan és idegen volt az a művészet által létrehozott látvány, amely az ókori Athén lakói számára természetesnek hatott. „Szokatlanság” és „idegenség” mind olyan fogalmak,

amelyek vizualizációja elengedhetetlen azok megértéséhez. Hiszen lehetséges tartalmaikban túlságosan szubjektívek ahhoz, hogy problémák nélkül ki tudjuk fejezni azokat. De talán ennél is szemléletesebb példa az, ahogyan Balázs Béla óta a mozgóképre mint művészeti és kommunikációs eszközre tekintünk. Balázs olyan fogalmak elsődleges érthetőségét látta biztosítva a filmfelvevőgép és a mozgóképes montázs révén, mint a „tömeg ereje”, a „társadalmi válság”, vagy a „meggyötörtek rettegése”. A vizuális kultúra terminusát is Balázs Béla (tehát nem a művészettörténet egyik társadalomtörténeti megközelítésében Baxandall vagy Alpers) használja először. De itt nem is a szóhasználat elsőse a döntő, hanem az, hogy *másodlagos diskurzusként* tekintett arra, amit ezáltal kijelölt.

Következtetések

A másodlagos diskurzus sajátossága, hogy elsősorban nem a vizuális készségek története (a képek előállítás, a szimbolikus ábrázolás folyamata) iránt érdeklődik. Hanem főleg az iránt, hogy mi okozta, hogy adott körülmények között éppen képekhez, és nem másfajta kifejezőeszközökhöz folyamodtunk.

A VK fogalma precízebben érthető annak Balázsból és kortársaiból kiolvasható története által. Annak több kritikai előnye világosan következik a fogalom deskriptív használatából. A vizualitás használata gyakran vezetett visszaélésekhez, elidegenedéshez, a közönség manipulálásához. De ezek mindig olyan helyzetekből adódtak, amelyben felismerték, hogy bizonyos összefüggéseket nem lehet csak fogalmi jellegű okoskodással, szövegek révén kifejezni.

A tudománytörténeti és művészettörténeti kontextus segítségünkre van abban, hogy megértsük: a vizualitáson alapuló figyelem mindig is triviálisan uralta a világ reprezentációjának jelentős részét. A kérdés sohasem az, hogy fontos-e a vizualitás, hanem az, hogy milyen összefüggés áll fenn a kifejezett tartalmak és az ezeket kifejező vizuális készségek között.

A VK lehet *kritikai* elmélet, ha megvan az a biztos alap, amely nyomán el lehet különíteni a vizuális készségek úzusát azok abúzusától, tehát azok adekvát és nem-adekvát használatát.

A VK lehet *értékelmélet*, ha választ tudunk adni arra a kérdésre, hogy mi okozta, hogy adott helyzetben, adott kultúrák a vizualitást választották annak elsődleges módjául, ahogyan a világot értelmezzék, és háttérbe szorították a szövegalapú megértés módozatait.

A megoldás mindig azon múlik, hogy miként válaszolunk az alapvető ismeretelméleti kérdésre. Hogyan történhetett, hogy adott vizuális eszközök képesek voltak kifejezni bizonyos tartalmakat, miközben más eszközök erre képtelenek voltak?



Balázs Béla 1924-es könyve, *A látható ember, avagy a filmkultúra* eredeti német kiadásának borítója. A vizuális kultúra mint másodlagos diskurzus tudomásunk szerint először itt jelenik meg az elmélet történetében, rögtön úgy, mint a szó és a fogalmi okoskodás kultúrájának ellentéte.