

Vizuális kommunikáció

2022-2023/2

Az előadáshoz felhasznált irodalom:

- Ann Marie Seward Barry: *Visual Intelligence. Perception, Image and Manipulation* 1997.
- Klaus Sachs-Hombach: *Das Bild als Kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft.* 2003.
- Főképp: Marion G. Müller: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theoriansätze und Analysemethoden* (2. Auflage) 2015



I. Az elméleti fogalomtól – a gyakorlati értelmezésig (teória – praxis)

A képet nem olvassuk, hanem nézzük és látjuk.

-
1. A vizuális kommunikáció kutatása a *vizuális* *fenomének* vizsgálata – azoké, amelyek *képi formában anyagiasulnak*. (materializáció - objektiváció)
 2. A képiség és annak megnyilvánulásai *elhatárolják területüket* a tágabb kutatási területektől: az interperszonális (személyközi) és a non-verbális területek kutatásától.



3. A vizuális kommunikáció kutatásának három szintje:


a. *létrehozás* – elemzés (előzmények)

b. *termék* – elemzés (a munka, a mű, a termék)

c. *hatás* – elemzés (fogadtatás)

a, létrehozás-elemzés


- *Miért és hogyan* keletkezik az adott kép?
- Az alkotás keletkezés-előfeltételei:
 - általános körülmények (típus, médium, szerkesztőségek, megrendelők..)
 - a konkrét létrehozás körülményei (kiválasztás, elhelyezés, érték, értékelés, egyéni, vagy csapatmunka)
 - a kép közlőjének motivációi
 - maga a kép belső világának megteremtése (szereplők, színhely, tervezett-spontán?, stb..)
 - a létrehozás kontextusai. (társadalmi, szociológiai, reklám..)



= A létrehozás-elemzés a *keletkezés-
előfeltételeket* és az *alkotás-struktúrákat*
vizsgálja a vizuális kommunikáció területén.

b, termék-elemzés

- Az elemzett kép jelentés-tartományát vizsgálja.
(forma, nagyság, készítéstechnika, anyagválasztás, motívum...) (*Jelentés és nem tartalomelemzés..!*)
(Klaus Merten: *Inhaltsanalyse. Einführung in die Theorie. Methode und Praxis.* /2. verbesserte Aufl. Opladen. 1995)
- Minden kép többjelentésű.
- A jelentésmotívum *nem azonos* a képmotívummal.
(!)



= A termék-elemzés a *kép anyagának* és *motivumának* elemzése.

Kép-immanens jelentések után kutat.

Mi van a képen („miből van a kép?” – hogyan „áll össze”?)

c, hatás-, befogadáselemzés

- *Észlelési-forma*
- *hatás-forma*
- *befogadás-forma– kutatása.*

-
- Főképp *kvantitatív* elemek vizsgálata.
 - *Befogadás-specifikus* kérdések mozgatják.
 - A kép *címzettjei* és a *kép-befogadók* vizsgálata.
 - *A kommunikációs helyzet komplexitásának* kutatása.
 - A kép *természetének hatásmechanizmusai* – az *észlelés-releváns* hatások.
 - A *befogadás* aspektusai.
 - *Társadalomtudományi* területek (szociológia, szociálpszichológia, művészetszociológia, stb..)



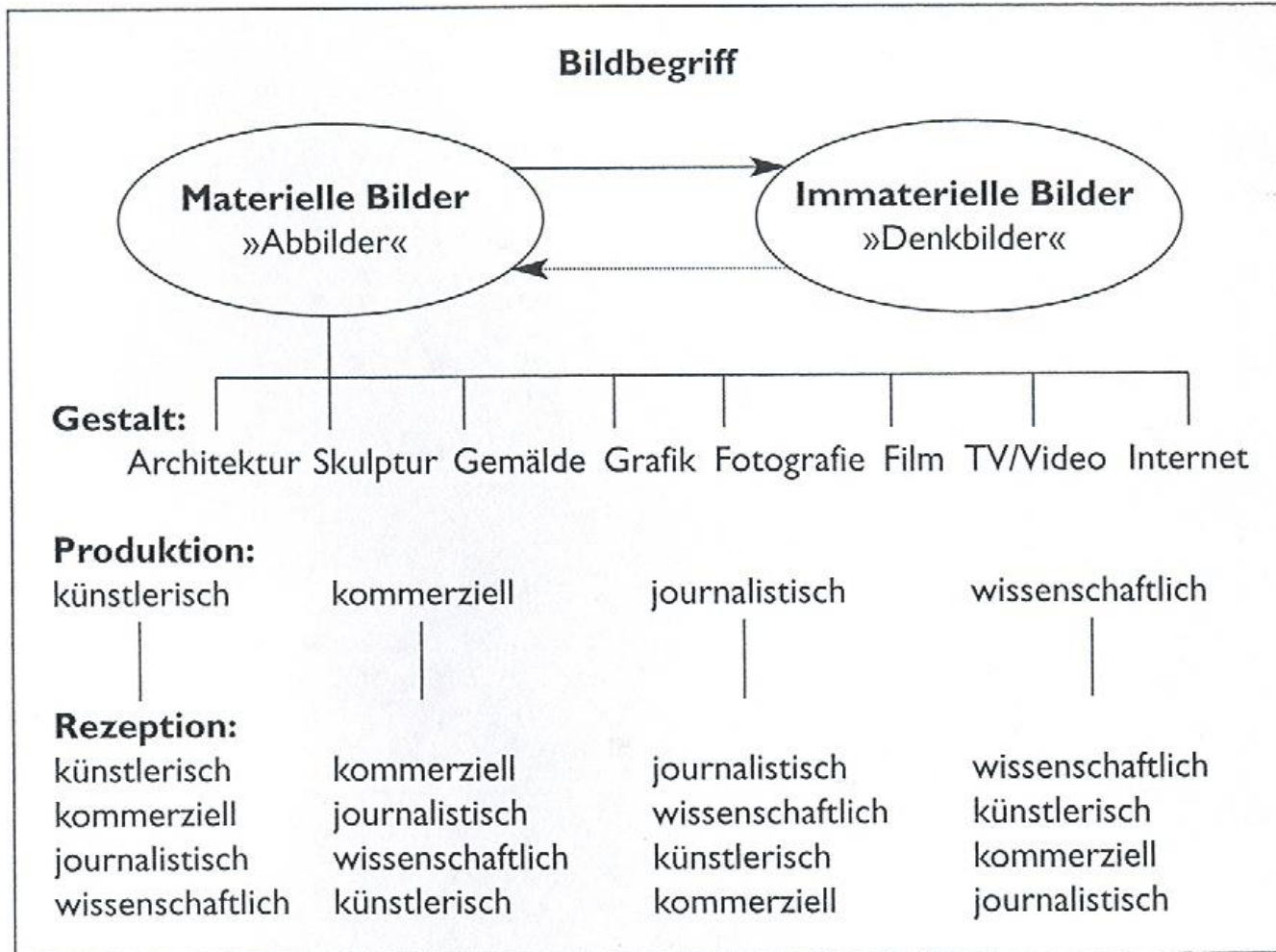
= a hatás-, befogadáselemzés a képek *hatás és befogadásformáit* vizsgálja.

Az adott kép vizuális kommunikációs *címzettjeit* és *befogadóit* kutatja.

Kin ér el hatást és hogyan?

Fogalom – térkép

(Marion G. Müller, 22.)



II. A kép és fajtái

- A vizuális kommunikációkutatásnak a kép legalább *megközelítő meghatározására* szüksége van.
- Mint oly sok téren, itt is problémát jelent, hogy a kép szót a *köznyelv* számos különböző dologra használja:
 - műalkotások
 - fotók
 - álmokképek
 - nyelvi metaforák
- a megértés (a „képben van”)

-
- A kép meghatározásának számos *modellje* van, amelyek elsősorban *felosztásokkal* operálnak.
 - Többnyire kérdés, hogy melyek tartoznak a *vizuális kommunikáció tudományának* (innenről: VKT) körébe – az egyik legfőbb kérdés az *anyagi és szellemi* képek különbsége: megengedheti-e magának a VKT, hogy csak anyagi dolgokkal foglalkozik?

-
- *A szellemi érzékek (elmélkedés, belső látás, belső képek, szellemi képek, imatapasztalatok, stb..) – a belső tapasztalatok vizuális összetevőit is észlelhetik. (A kérdés (természet)tudományos vizsgálata még gyerekcipőben.)*

(A kérdésről Hans Urs von Balthasar: A szellemi érzékek tana. in A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika. 2004. 345-403.o.)

-
- W. T. J. Mitchell (*What is an Image?* c. tanulmánya, 1986): *többféle kép* létezik:
 - - grafikai (rajzok, festmények, szobrok)
 - - optikai (tükörképek, projekciók)
 - - perceptuális (érzékelési mozzanatok, érzékelhető jelenségek)
 - - szellemi (álmok, emlékek)
 - - nyelvi (metaforák)

-
- H.Gombrich (művészettörténész):
 - *man-made images* (pl. festmények)
 - *machine-made images* (pl. fénykép)
 - *scientific images* (pl. röntgenkép)
 - Nyilvánvaló probléma, hogy az elválasztás itt túl merev és nem lényegi szempontokat vesz alapul. Például egy fénykép legalább annyira ember, mint gép-alkotta.

-
- Christian Doelker (*Ein Bild ist mehr als ein Bild*. c. kötete, 1999.) (médiapedagógus)
 - definíció: „*A kép szemlélés vagy önmegértetés céljából létrehozott vizuális konfiguráció.*” A definícióhoz hozzátartozik: „*a határoltság, a transzferálhatóság, a reprodukálhatóság.*”

-
- Egy szép táj nem kép – csak a róla készült fénykép az. (Valaki *létrehozta* és a másik *tekintete* elé tárta)
 - Probléma: a létrehozott (anyagi hordozójú) és publikus (szemlélhető) képek közé nem tartozhatnak tisztán szellemi képek (Tehát a VKT materialista?)

-
- Aby Warburg (1866–1929): segítség a materiális–
immaterialista dilemma megoldásához;
 - – A kép: leképzés (*Abbild*) és gondolati kép (*Denkbild*)
egysége – „a képek megalvadt gondolati terek”.
 - – A leképezések gondolati folyamatokat
materializálnak, melyek egyben
– gondolati képek rekonstruálását lehetővé tevő
komplex források.
 - – Minden *Abbild* mögött van *Denkbild*, de nem minden
*Denkbild*ből jön létre *Abbild* !

-
- a *kommunikációtudományi képfogalom* a gondolati képekkel önmagukban nem tud foglalkozni, csak olyanokkal, amelyek anyagi formában is megjelennek, tárgyasulnak, konkrétak.
 - – a VKT szempontjából tehát *nem* a képek esztétikai (szellemi, vagy egyéb...) minősége a döntő, nem is az, hogy ember vagy gép alkotta-e őket, hanem az, hogy *szellemi tartalmak materializált formái*. (A *mental image* – *material image*: VKT szempontjából elválaszthatatlan.)

-
- Képek: – létrehozási szint
 - recepciós szint (ld. az előző anyagból a német nyelvű táblázatot!)
 - – mindkét szinten létezik:
 - művészi minőség
 - kommerciális minőség (fogyasztói)
 - zszurnaliszta minőség (újságírói)
 - tudományos minőség
 - – A négy kategória a két szinten ma már bárhogyan párosítható (Pl. tudományosan létrehozott kép recipiálható zszurnaliszta módon, kommerciális kép tudományosan, stb.)

-
- a vizuális kommunikáció: kitüntetett jegye az *asszociatív* logika (más, mint a szövegszerű kommunikáció *argumentatív* logikája)
 - – a kettő nem játszható ki egymással szemben, de a képeket nem dolgozhatjuk fel *adekvát tudományos* módon, ha nem vagyunk tisztában kommunikációs elvükkel (asszociációs logika)
 - – az asszociációk ugyan nem argumentatív jellegűek, de *elemezhető*k (analitikusan megfejthető előképeken nyugszanak)

-
- a képtől megkülönböztetendő a képmás (*Bildnis*)
 - – a képmás egyértelműen *csak anyagi* jellegű lehet
 - – többlete a képhez képest: a *megformálás minősége* (tudatos alkotás), nemcsak az ábrázolt személy vagy tárgy, de az ábrázolás minősége is lényeges

-
- – a képmás nem mechanikusan hasonlít az ábrázoltra, a hasonlóságnak *kommunikatív értéke* van:
 1. *készítőjéről* is árulkodik;
 2. a szemlélő szinte *párbeszédet* folytathat az ábrázolttal (vö. Van Gogh cipői)
 - – vizsgálható: funkciója, hitelessége, hatása

-
- - a képmástól megkülönböztetendő a *portré*
 - - képmás: *szabad ábrázolás*,
a hasonlóság *nem* döntő,
a *megformáltság* a fontos.
 - - *portré* (tárgyé vagy személyé):
a *hasonlóság konstitutív* elem – az eredetinek felismerhetőnek kell lennie (mindez: Richard Brilliant: *Portraiture*. Cambridge/Massachusetts. 1991.)
 - - *portré*: történetileg sokáig kiváltság (gazdagoké)
 - - változás: 1796: Aloys Senefelder feltalálja a *litográfiát* (olcsó könyomat)

-
- – más kategória a *reprezentáció*:
 - – eredetileg a kép szinonimája,
 - – a 19. századtól önállósul (nemcsak vizuális megjelenítés) és politikai-társadalmi jelentőséget is nyer:
 - eszmék vagy személyek *képviselése*,
 - valami olyan *jelenvalóvá tétele*, ami nincs jelen.

-
- (Vallási-politikai problematikájáról lásd J. B. Metz: *A reprezentáció katolikus fogalmáról.* in *Az új politikai teológia alapkérdései.* 2004.)
 - – a VKT a reprezentáció konkrét, *anyagi aspektusából indul ki*, majd innen juthat el (de nem feltétlenül) a „gondolati képig”
 - – *szűk és tág megközelítés:*
 - az első csak a képeket magukat és pl. keletkezési körülményeiket (anyag, megrendelő, készítő stb.) vizsgálja,
 - a második az immateriális aspektusukat is.



□ *ikon: sajátos képfunkció és recepciós kontextus:*

- – eredetileg szentek vallási tisztelettel övezett ábrázolásai
- – természetfeletti erőt tulajdonítanak nekik.

-
- *image* – a szakrális konnotáció nyomai
 - – Daniel J. Boorstin (*The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, 1961): „az *image* pseudo-ideál” (Mesterséges, hihető, passzív, leegyszerűsített és ambivalens.)
 - – például: reklámfotók, amelyek vonzó asszociációkat keltenek, vonzóvá tesznek termékeket vagy személyeket,
 - – illúziót keltenek szemlélőjünkben,
 - – külön *image*- és *imagery*-kutatás létezik.

-
- a *pseudo-ideálok*on kívül *pseudo-eseményeket* is számon tart a VKT:
 - inszcenálások
 - – „ami az *image* az értékek világában, az a *pseudo-esemény* a tények világában” (Boorstin)
 - – a többnyire véletlenül megtörténő valós eseményekkel ellentétben *meg vannak tervezve*.

-
- – Kérdés: mennyire átlátható a kidolgozásuk menete és nem járnak-e valóságvesztéssel?
 - – Inszenált események:
 - csak azért rendezik őket,
 - hogy beszámolhassanak róluk,
 - szélsőségesen mediatizált események. (Pl. sajtótájékoztató, de akár terrorcselekmény is.)

-
- – az inszcenált (megrendezett) események képei: VKT szempontjából a legnehezebb tárgyak. (szűz kutatási terület, de egyre népszerűbb)
 - – VKT-ban (az inszcenált esemény) értéksemleges (nem pejoratív) fogalom:
 - *komplex,*
 - *többértelmű jelenség,*
 - *amely konkrét stratégia szerint*
 - *megformált valóságot tükröz.*

Képleírás – képelemzés – képértelmezés

- képleírás: tanult képesség, összetett folyamat, „mesterség”
- – soha nem öncél, hanem a képértelmezést szolgálja
- – Panofsky (*Képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémája*, 1932): három lépés: leírás – jelentéselemzés – értelmezés
- a három lépés között természetesen sok szempontból átfedések vannak
- a képi kommunikáció értelméről van szó: a VKT-t a kommunikációs folyamat és a kommunikált képi jelentés érdekli

-
- a képleíráshoz azonban szakismeret nem szükséges
 - – ugyanakkor van objektív korrektívuma: tekintettel kell lennie a megformálás történetére
 - objektív korrektívum azért (is) szükséges, mert a leírás nem merőben szubjektív, hanem objektíválható, azaz mások számára is követhető (meggyőző)

-
- A képleírás gyakorlata során lehetőség szerint hagyjuk el az interpretatív és identifikációs gesztusokat. Példának okáért ha olyan képet írunk le, amelyen színészek ismert szerepben láthatók, mellőzzük identifikálásukat, korlátozódjunk a színek, formák, alakok, irányok, motívumok (magyarán: az „első benyomások”) rögzítésére, tartózkodjunk az ítélet- és véleményalkotástól. Az eljárás természetesen művi, de lényeges.

-
- A merőben a jelenségek síkján mozgó képleírástól megkülönböztető a képelemzés, amelynek elsődleges funkciója a jelentéstulajdonítás. A primér élettapasztalaton kívül más szellemi tartalmat nem kívánó leírással ellentétben írott források ismeretét igényli, amelyek birtokában jelentés tulajdonítható a képnek. Az elemzéshez már hozzátartozik az identifikáció, a kontextus megállapítása és a motívumtörténet felgöngyölítése.

-
- A képelemzés egyik sajátos formája a filmelemzés, amelynek során egyrészt számos képet, másrészt auditív elemeket is figyelembe kell vennünk. A megfelelő filmelemzéshez a film átírata (filmprotokoll) szükséges, amelyben rögzítve vannak a beállítások, azok hossza, a kameramozgások, a történések és a hangok (zene, szöveg). Komplex tárgyánál fogva a filmelemzés összetett és specifikus fogalmiság használatát teszi szükségessé.

-
- A megfelelő protokoll elkészítéséhez 1. számozzuk meg a beállításokat; 2. jelöljük a hosszúságukat; 3. adjuk meg a kameramozgásokat (perspektíva, fókuszálás stb.); 4. írjuk le a képek tartalmát, a cselekmény menetét; 5. szenteljünk külön figyelmet az auditív tartalmaknak (párbeszéd, zajok, zene stb.).

-
- A kamerabeállítások megadásához szükséges szakkifejezések: *extreme close up* (részletes), *close up* (nagy), *close shot* (közeli), *medium shot* (féltotál), *knee shot* (amerikai), *full shot* (totát), *long shot* (szupertotál), *establishing shot* (nyitóbeállítás) (Ide „A film formanyelve” című file tartozik! Az angol kifejezések csak tájékoztatóként szerepelnek.)
 - Alkalmazható az ún. *storyboarding* is, amellyel rajzolt formában shotról shotra, beállításról beállításra felvázoljuk az egész vizuális folyamatot. Technikai eszközök felhasználását nem teszi szükségessé (a filmprotokollnál ajánlatos lefényképezni az egyes beállítások kezdőkockácat).

-
- A képértelmezés már jóval összetettebb folyamat, amelynek komplexebb igényeket is támaszt. Szükséges hozzá az értelemezendő kép szocio-kulturális kontextusának, a produkcióstruktúráknak, a megformálás-, típus- és motívumtörténetnek az ismerete, illetve amennyiben a hatáselemezés a célunk, a recepció feltárásához szükséges adatok vagy legalább egy kérdőív (e téren a médiapszichológiának is komoly szerepe lehet, amelyen belül külön ágat képez a képek hatásának kutatása).

-
- Minden esetben a produktum- és a produkcióelemzés az alapvető, a hatáselemzés szükségképpen rá épül. A produktumelemzés a kép belső jegyeit vizsgálja, a produkcióelemzés már a létrehozókra és a létrehozás folyamatára koncentrál, a hatáselemzés teljesen külső fókusz felé fordul: a vizuális kommunikáció címzettjeiben és recipienseiben kialakuló reakció érdekli. A képértelmezéshez első lépésben természetesen világossá kell tenni, hogy mely elemzéstípust kívánjuk megvalósítani.

 - Az értelmezés során óvakodjunk a túlértelmezéstől (nem szükséges minden egyes alkotóelemnek egyforma interpretációs súlyt tulajdonítanunk). Nem kell visszariadnunk a plurális értelmezési lehetőségektől, és egyszerre többet is megvalósíthatunk. Az értelmezéshez elengedhetetlen a kutatás, amellyel eleget tudunk tenni a fentebb említett követelményeknek (történet, kontextus stb.).

-
- A képertelmezésnél összefoglalóan két alapelem különböztethető meg:
 - 1. a kép történelmi kontextusának rekonstruálása (a jelentés kortörténeti megállapításához);
 - 2. a kép motívumtörténetének felgöngyölítése (előzmények, ábrázolástípusok, stíluselemek, hagyományok, címzettek köre, későbbi jelentésváltozás stb.).



A vizuális kommunikáció kutatási irányzatai

1. Filozófiai megközelítések

-
- A kép fogalma csak a 20. századi filozófiában jelenik meg.
 - Korábban a vizuális jelenségekre irányuló reflexió tárgyát egyrészt a szép, másrészt a képzőművészeti alkotások képezték.
 - A kettő összekapcsolódásához természetesen szükség volt a 18. században megszületett esztétikára.


-
- A filozófia elsősorban a gondolati képet vizsgálja, azt, hogy szerepet játszik a kép a megismerés folyamatában,
 - ennél fogva pedig a képek és a vizuális jelenségek sajátos igazságtartalma foglalkoztatja.

-
- A képre irányuló filozófiai reflexió első állomásának Platón képkritikája tekinthető: a képzőművészet csekély értékű, mert csak az „utánzás utánzása” (*Állam II.III. X.!*) – az isteni eredetű ideát megvalósító dolgot leképező eljárás.
 - Igazán csak az idea valóságos, a létrehozott dolognak és a képzőművészeti alkotásnak csak látszatvalósága van.

-
- Szintén elutasítóan viszonyul a képhez Adorno (1903–1970): nem a valóságtól elvonó csábereje miatt, hanem mert a vizualizálás banalizálja a rosszat: a háborús fényképek például „a halál civilizációs integrálását” jelentik, maguk is részei annak a „polgári hűvösségnek”, amely lehetővé tette a háborús rémtetteket.
 - Adorno: megszüntetendő a képeknek az ember fölött birtokolt hatalma.

-
- A „képek hatalma” néven ismert toposz jellegzetes ókori megjelenítője az óriási hagyománytörténettel bíró Pygmalion-monda (a nőalakot ábrázoló szobor azonban csak Venus kegyéből elevenedik meg: a platóni elmélet utóélete).

-
- A korai kereszténységben és a kora középkorban a kép problematikája középponti jelentőséget nyert, s egyben a platóni képelmélet is módosult: a képet tisztelő ember a képben magát az ábrázoltat tiszteli. Az ún. bizánci képvita (730–841) során számos elmélet született, a képtisztelők és az ikonoklaszták vitájából az előbbiek kerültek ki győztesen.



Szintén pozitív módon viszonyult a képekhez az újplatonista Plótinosz (204–269), aki Platónról eltérően úgy vélte, hogy a szépség az isteni valóságban való részesedést jelent.

Az eredendő szépség maga a jó. A művészi alkotás összhangban van azokkal az elvekkel, amelyek alapján a természet is létrejött.

Platónhoz hasonlóan Plótinosz sem alkot ugyan önálló esztétikai rendszert, de megszünteti a szellem és az anyag közti platóni távolságot.

-
- Tehát: a filozófiai megközelítések értékítélettel viszonyulnak a jelenségek szép vagy rút voltához, szépséggel kapcsolatos minőségükhöz és vizualitásukhoz.
 - A képekre lefordítva: vagy elfogadással, vagy elutasítással viszonyulnak a képekhez.

-
- A vizuális tartalmak filozófiai (pozitív) értékelése szempontjából meghatározó szerepet játszott Kant, akinél a képzelőerő már nem a mellékes tényező, hanem középponti eleme az érzékelhető valóság és az értelem kapcsolatának (*Az ítélőerő kritikája*).

-
- Nietzsche a képről folytatott filozófiai diskurzus fontos előkészítője, előkészítette ugyanis a talajt a gondolati és nyelvi metaforának, s ezzel fontos lépést tett a képi kommunikáció asszociatív logikáját kiemelő modern képrecepció felé.
 - Nietzsche kétségbe vonja a valóság eredeti kép–képmás-modell szerinti megismerését és a tárgy és a szubjektum közti kauzalitást, ezért a metafora adódik közvetítő mozzanatként a világ és az ember között: így felfedezi a kép genuin és produktív teljesítményét.

-
- A képi fordulat (*iconic turn*)
 - azonban csak a 20. században következett be: a filozófia csak ekkor kezdett a képnek is a nyelvéhez hasonló jelentőséget tulajdonítani. Gottfried Boehm szerint (*Was ist ein Bild?*, 1995) a fordulat konkrétan Wittgensteinhez, a *Filozófiai vizsgálódásokhoz* kötődik: Wittgenstein tekinti először a képet „a filozófiai önmegalapozás elengedhetetlen alakzatának”:
 - a nyelv hétköznapi kötődésére hivatkozva emeli ki a nyelvben meglévő képi potenciát, elismerve egyben a kép asszociatív logikáját.

-
- A filozófiai képelmélet szempontjából különösen fontos szerepe van Walter Benjamin *A műalkotás a technikai reprodukálhatóságának korában* című – részben kultúrszociológiai jellegű – tanulmányának.
 - Benjamin szerint a technikai reprodukálhatóság kora elszakította a művészetet kultikus alapjától, s így megszűnt autonómiájának látszata. Ezzel együtt kiemeli, hogy a művészet fogalma átadta a helyét a kép fogalmának: a reprodukciók kioltják az eredeti értékét.
 - A műalkotás technikai reprodukálhatósága (Benjamin főként a fényképre és a filmre hivatkozik) megváltoztatja a tömeg művészetéhez való viszonyát: a tömeg kritikátlanul élvezzi a konvencionális tartalmakat.
 - Ehhez kapcsolódóan később sokan hivatkoztak például a technikailag előállítható képek ideológiai instrumentalizálhatóságára.



A kép három legfontosabb filozófiai megközelítésmódja:

- esztétikai
- fenomenológiai
- képhermeneutikai.

-
- 1. Az esztétika.
 - Önálló diszciplínaként az esztétika a 18. században alakult ki, az első esztétikának Alexander Baumgartenét (1714–1762) szokás tekinteni (az esztétika: a nem racionális érzéki megismerésmódok filozófiája).
 - Az esztétika eredete a görög *aiszthétiké episztemé*: az érzéki megismerés tudománya. A felvilágosodás idején a képzelőerő állt az esztétika középpontjában (lásd például Kantot vagy Herdert), az esztétikai diskurzus absztrakt volt, tárgyát a fantázia és a képi gondolkodás szerepe alkotta.
 - (Adorno ironikus megjegyzése: Kant és Hegel az utolsó két filozófus, aki nagy esztétikát tudott írni anélkül, hogy a legkevésbé is értett volna a művészethez.)


-
- A felvilágosodás után következő romantika idején nagyobb szerepet nyertek a képzőművészetek, és háttérbe szorult a szépet és a fenségest az ízlésítéletre redukáló szemlélet.
 - A művészet funkciója ekkor lényegében az lett, hogy kapcsolatot teremtsen az abszolútum és az érzéki jelenségek között.

-
- Az esztétikát megismerésformának tekintő felfogáshoz képest újdonságot jelentett Nietzsche, aki a sötét, erőszakos és rút dimenziót is integrálta az esztétikába:
 - az apollóni és a dionüszoszi elvről kialakított elméletével (*A tragédia születése*).
 - A képek apollóni művészete és a (nem képi) zene dionüszoszi művészete: egységük az attikai tragédiában valósul meg.


-
- Húsz évvel Nietzsche említett műve után adta ki Karl Rosenkranz *Ästhetik des Häßlichen* (A rút esztétikája) című munkáját.
 - Rosenkranz szerint az esztétika célja az érzéki megismerés tökéletessége – a tökéletesség viszont közvetlenül nem függ össze a szépséggel (egy élőlény például lehet tökélet felépítettségű, de szépnek attól még nem kell lennie). Rosenkranz két újdonságot hozott tehát: egyrészt bevonta a rút és a rossz dimenzióját az esztétikába, másrészt nagy hangsúlyt helyezett az empirikus mozzanatra.
 - Az empirikus dimenzió a fenomenológiában kapott fontos szerepet.

2. A fenomenológia


A fenomenológiának elsősorban a képfogalom anyagi összetevőihöz van köze, s tárgyként igyekszik megközelíteni a képet: a fenomenológia a „dologra” irányuló közvetlen tekintetet követel, előre megszerkesztett megismerési módszerek helyett. A konkrétan érzékelhető jelenségekből indul ki, referenciafogalma tehát nem az igazság, hanem a tapasztalat. Kutatási eljárásának súlypontja tehát a *theóriától (contemplatio)*, a gondolkodástól a megfigyelésre és a cselekvésre helyeződik át.




A fenomenológiai filozófia kialakulása két freiburgi filozófushoz, Edmund Husserlhez (1859–1938) és Martin Heideggerhez (1889–1976) kötődik (a háttérben ott áll Husserl tanára, Franz Brentano [1838–1917], aki már egy radikálisan empirikus filozófiai pszichológia programját hirdette meg).



Ugyanakkor a kép fogalmát a fenomenológia is csak elvétve használja. A vizuális fenomenológia újfent a képzőművészetből veszi a példáit. A kép problematikájának szempontjából lényeges kérdéseket illetően (a látás szerepe az emberi tapasztalatban és észlelésben) Husserl és Heidegger nem sok felvilágosítással szolgál.




A helyzet Maurice Merleau-Pontyval (1908–1961) változik (*A látható és a láthatatlan* című műve amúgy a közelmúltban jelent meg magyarul): *Cézanne kételye* című esszéjében (1942) autonómnak tekinti és a formaadás képességével ruházza fel a szemet. Nem csoda tehát, hogy Merleau-Ponty szerint a festészet a legmagasabb rendű művészet („csak a festőnek van joga hozzá, hogy tekintetét az összes dologra ráirányítsa, anélkül, hogy kötelessége lenne ítéletet alkotnia róluk”).



A Merleau-Pontyt követő, vizuális irányultságú fenomenológiában nagymértékben érvényesülnek pszichológiai problematikák: nagy hangsúlyt helyez az egyénre és a látás és a láthatóság által kiváltott megismerési folyamatokra. A kép fogalmát ugyanakkor nem dolgozza ki részletesen, előtérben a képzőművészeti alkotások vizsgálata áll; ezért a Merleau-Ponty-féle fenomenológiai eszközkészlet nem sok segítséget nyújt a nem művészi képek, kollektív észlelésük és a kollektív jelentéstulajdonítás megértéséhez.

E szempontból újabb fordulat következett be a cseh Vilém Flusser (1920–1991) munkásságával, aki a nyolcvanas években sokat foglalkozott a fényképezéssel és az egyéb technikai képekkel, majd az összes emberi megnyilatkozás- és megnyilvánulásforma átfogó fogalmát alkotó „gesztust” középpontba állítva „a gesztusok értelmezésének elméletét” igyekezett kidolgozni. Megkülönbözteti a festés, a fényképezés, a filmezés és a video gesztusait, s e vizuális médiák jellegzetességeit, sajátos üzeneteit próbálja feltárni.




Flusser médiafenomenológiája olyan filozófiai módszer, amely az összes vizuális kifejezésformát igyekszik megközelíthetővé tenni (túllépve a hagyományos művészet határain): az ábécé régi „kódját” felváltja a „technikai képek kódja”.

„A képek jelentéssel bíró síkok. Elsősorban az »odakinti« téridőben létező valamire utalnak, amit absztrakcióként (a téridő négy dimenzióját a két síkbeli dimenzióra redukálva) tesznek elképzelhetővé számunkra. Imaginációnak nevezzük azt a sajátos képességet, hogy a téridőből síkokat tudunk absztrahálni, majd visszavetítjük őket a téridőbe. Az imagináció a feltétele a képek létrehozásának és megfejtésének.” – Flusser tehát megmarad a fenomenológiai képfelfogásnál (a minta a kétdimenziós táblakép), az immateriális képpel nem foglalkozik.

3. Képhermeneutika


A filozófiai hermeneutika szempontjából alapvető mű Gadamer *Igazság és módszer* című munkája (igazság: szövegek jelentéstartalmának megértése; módszer: minden esetben egyforma, megismételhető eljárás). A fenomenológiához hasonlóan Gadamer is a művészetre hivatkozik, de elsősorban szövegközpontú, és a képekkel kapcsolatban is megőrzi szövegorientáltságát: a művészetet „olvasnunk” kell.




A sajátosan képhermeneutikai szempontok egyrészt a művészettörténet (Oskar Bätschmann), másrészt a kultúrszociológia (Stefan Müller-Doohm) területéről érkeztek. Müller-Doohm: *Visuelles Verstehen. Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik* (1995): a vizuális anyagok jelentésbeli sokfélesége összetett módszertani megközelítést igényel; a filozófiai megközelítés többnyire egyoldalú: történeti hagyománya miatt túlságosan a szépséghez és a képzőművészethez kötődik.

2. Fiziológiai megközelítések

A természettudományos megismerés és a képi ábrázolás képessége közti összefüggésre már Leonardónál (1452–1519) és Galileinél (1564–1642) is rá szokás mutatni. Utóbbi rajzolási és festészeti stúdiumainak nagy szerepük volt például abban, hogy a korabeli elgondolásokkal szembehelyezkedve nem tökéletes gömbként, hanem kráterek szabdalta felszínnel ábrázolta a Holdat (lásd például Panofsky: *Galileo as a Critic of the Arts*). Galilei egyik érdeme: tudományos bizonyítóerővel ruházta fel a látást.



Ezzel a kép a nyelvvel, a szöveggel és a számmal egyenrangú eszköze lett a tudományos megismerés folyamatának. A képek például a mai orvostudományban is fontosak, nemcsak az ún. morfológiai (külső formát leképező) képek (például az agyról készített „térképek”), de azok is, amelyek a szervezetben lejátszódó *folyamatokat* ábrázolnak, azaz nem reprodukciók (például rákos sejtek felderítése érdekében a szervezet anyagcseréjét „ábrázolják”).




A nem reprodukzív orvostudományi képek valami olyat tesznek láthatóvá, ami korábban láthatatlan volt. A láthatatlan láthatóvá tétele állt kezdettől fogva a fiziológiai megközelítések homlokterében. A következőkben olyan természettudományos diszciplínákat veszünk szemügyre, amelyeknél a kép nem eszköz, hanem a vizuális folyamatokkal együtt külön kutatás tárgyát képezi.




1. Az optika.


A látás fontos szerephez jutott már Descartes-nál (1596–1650), aki azt a problémát vizsgálva, hogy miként ismeri meg az ember a tudatán kívüli világot, a látás érzékét tette meg a belső és a külső szféra között közvetítő instanciának. Beható optikai kutatásait az 1637-ben megjelent *La Dioptrique*-ban összegezte.



Más szóval a látásnak Descartes-nál tudatelméleti jelentősége van: a látás egyrészt nem biztos ismeretet közvetít a külső világról, másrészt a belső világ biztos megismerését teszi lehetővé. A látás – a fentebb említett empirikus vonatkozáson túl – elsősorban önmegfigyelés, az önismerethez szolgáló eszköz.



Descartes után az optika egyre kevésbé foglalkozott fiziológiai kérdésekkel (a szemmel és a látással), inkább matematikai és fizikai problémák érdekelték, azaz elsősorban nem lépek, hanem anyagtalan, számokkal leírható jelenségek. Az optikai fő kérdése ma az, hogy mi a fény. A Planck-féle kvantummechanika (a fény fotonokból áll) és Einstein (relativitáselmélet) óta általános meggyőződés, hogy a fény nem pusztán hullámmozgás, de nem pusztán anyag.




Fizikai értelmezése szerint azt, ami láthatatlan a fényben, nem lehet képi formában ábrázolni. A fény már csak matematikai egyenletként írható le, ezért az optika nem ad támpontokat az eredeti kép–képmás megfelelésben gondolkodó vizuális kommunikációtudomány számára.




2. Agykutatás.


Az interdiszciplinárisnak tekintendő (komputerkutatás, kognitív pszichológia, filozófia) agykutatás (vagy neurofiziológiai) a test és a lélek közti viszony klasszikus filozófiai problémájához kapcsolódva az optikától eltérően behatóan foglalkozik a szellem és az anyag, az észlelés és a tudat összefüggéseivel, egyik fő kérdése: miként lokalizálhatók vagy reprezentálhatók az idegrendszerben lejátszódó pszichikai jelenségek.




Hosszú időn keresztül a lokalizációs kutatásé volt a főszerep: hogyan lokalizálhatók (és így limitálhatók, befolyásolhatók) például az agyban a kognitív funkciók. Korábban idevágó jellegű volt a lélek székhelyét, a gondolkodás, a tudat, az emlékezet stb. szervét megtalálni igyekvő kutatás. A lokalizációs kutatás a mai napig fontos területe a neurotudományoknak (lásd például *brainmapping*).




A lokalizációs elmélet lényegében képmáselmélet: térképet próbál rajzolni az agyról. A megközelítés annyiban problematikus, hogy az újabb neurofizikai eredmények tükrében nincs közvetlen oksági összefüggés lokalizálható területek és funkciók között. Az agyban lejátszódó folyamatok jóval összetettebbek (a gondolkodás rendszerfunkció, a külső megfigyelő számára nem képezhető le).




Az ily módon kivitelezhetetlennek bizonyuló lokalizációs erőfeszítések alternatívája az ún. reprezentációs elmélet (Kai Vogelely), amely önértelmezése szerint a fizikailag meghatározott tér-idő-rendszernek tekintett anyban lejátszódó pszichikai jelenségek észleléséhez kínál fogalmi keretet. Csakhogy Vogeleynál a reprezentáció teljességgel absztrakt, nem érinti a gondolati kép-képmás problémáját, és így továbbélteti a lokalizációs kutatás képmáselméleti jellegét.




A külső és a belső problémájával kapcsolatban az agykutatás legfontosabb eredménye: az ember nem a szemével, hanem az agyával lát.. Az egyéb agyi folyamatokhoz hasonlóan a látás sem egyetlen agyszelvény teljesítménye, hanem egymással hálózati viszonyban lévő rendszerek komplex eredménye.



Az agyi folyamatok fizikai leképezhetetlenségének ellenére a neurotudomány nagyrészt megbízhatónak tartja az ingermodellt: egymástól modalitásukban (pl. vizuális, szomatoszenzorikus stb.), minőségükben (pl. szín), intenzitásukban (pl. világosság), időstruktúrájukban (pl. hosszú), fellépésük helyében (pl. testfelület) eltérő ingereket dolgoz fel az agy, s a feldolgozás *helye határozza meg* modalitását és minőségét. Értsd: az agy azt *értelmezi* látásként, ami a vizuális cortexet ingerli.



Érdekes, ahogyan a magyarul is olvasható művészettörténész, Hans Beltingnél a neurotudományos megközelítéshez hasonló szempontok vetődnek fel: „képeink helye a testünk”; „az észlelés képei nyomot hagynak képzetelünk és emlékezetünk képeiben, a kettő közti interakció azonban csak nehezen írható le”; „a globális médiák újfajta [értsd: pl. nem múzeumokhoz kötött] képeinél a helyhez kötöttség” új formában jelentkezik: az új mediaképek helye „már nem a külvilág, hanem csak a szemlélő teste. [...] Ha a képek elveszítik külső helyüket, fokozottak szükségük van a képek régi helyére, amely mi magunk vagyunk.”



Neurofiziológiai szempontból figyelmet érdemel még a kevésbé ismert lengyel orvos és mikrobiológus, Ludwig Fleck (1896–1961), aki főként az új tudás kialakulásának és fejlődésének problémájával foglalkozott. Fleck szociológiai összefüggésbe helyezi az ismeretelméletet: a tudományos munka kollektív természete az új elgondolásoknak nemcsak a terjedését, de a kialakulását is meghatározza (idevágó fogalma a „gondolkodási kollektívum”).

Kommunikációtudományi szempontból lényeges *Nézés, látás, tudás* (1947) című tanulmánya. Fő tétele: „a látáshoz először tudnunk kell, mi lényeges és mi lényegtelen, meg kell tudnunk különböztetni a képet a háttértől stb.”. Különbséget tesz tehát tudattalan nézés és tudatos látás között, kiemelve, hogy a vizuális észlelés szociális prediszpozícióon alapul (társadalmi összefüggésű tanultságunk, élethelyzetünk stb. szabja meg, hogy mit látunk), sőt az észlelt alakok „nem objektív fizikai elemekből, hanem kulturális és történelmi motívumokból állnak”; „saját szemünkkel nézünk, de a közösség szemével látunk”, vagyis az alakészlelést a kollektív tapasztalat és szokás határozza meg.



3. Morfológiai kép-összehasonlítás

A humánbiológiában (az apaság örökléstani megállapítása) és a kriminológiában (bűnözők felismerése, gyorsajtási fotókon szereplők azonosságának megállapítás stb.) gyökerezik. Az igazságszolgáltatásban alapvető jelentőségű a képek összehasonlítása. Az összehasonlítás gyakorlati célokat, a bírósági igazságszolgáltatást szolgálja.


3. Nyelvtudományi és jelelméleti megközelítések

A két megközelítés közös vonása, hogy a képet a nyelv részének tekintik, és nyelvtudományi eszközökkel közelítik meg: a szavakkal kapcsolatban alkalmazott elemzési módszereket próbálják a képekre vonatkoztatni. Nem a képből indulnak ki, és nem is önmagában vizsgálják, hanem a kép nyelve foglalkoztatja őket.




1. Nyelvtudomány.


A nyelvtudományok vizuális tartalmakkal hagyományosan a metaforakutatás keretében foglalkoznak, ám kizárólag a nyelvi képek alkotják vizsgálódásuk tárgyát.




Metaforológia: Hans Blumenberg kifejezése (*Paradigmen zu einer Metaphorologie*), aki filozófiai és teológiai szempontok alapján, Giovanni Battista Vicóhoz (1668–1744) kapcsolódva (Blumenberg: metaforikus nyelvével Vico vizuális logikát juttatott érvényre, kidolgozva a „fantázia logikáját”) absztrakt filozófiai elméletet alkot a metaforákról, de mivel konkrét metaforákkal és képekkel nem foglalkozik, a VKT számára nem kínál hasznosítható szempontokat.



Szintén egyedi kifejezést alkotott meg Uwe Pörksen (*Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*, 1997): a „visiotype” a „vision” és a „sztereotípia” szavakból áll össze, s „a valóság vizuális megközelítésének sajátos módját, a standartizált szemléltetés típusát” érti rajta. Vannak általános visiotype-ok (számképek) és egyetemeseek (a világ népesedési görbéje).



Saussure-re támaszkodva a nyelvi jeleket Pörksen önkényeseknek tartja, a vizuális jeleket viszont egyáltalán nem, mert az utóbbiak esetében „hasonlósági viszony van az alakzat és jelentése között”, más szóval a vizuális jelek az analóg ábrázolás területéhez tartoznak. A nyelvi jelek megegyezésen nyugszanak, a vizuálisak viszont „konvencióvá lett észlelési séma alapján” érvényesek: a forma által közvetített jelentés „társadalmi gyökerű látási norma” (emlékezzünk azonban az agykutatásra: a kép és a látás viszonya nem ilyen egyértelmű!).




Pörksen szerint míg a nyelvi jelek csak egyetlen közösség számára érthetőek (az adott nyelvet beszélőknek), a képiak egyetemesen – de valóban mindenütt ugyanazt jelenti minden jel? További probléma, hogy Pörksen csak a jellel mint jellel foglalkozik, valamint a képeknek argumentatív erőt tulajdonít, vagyis a nyelvből levezetett értelmezési logikát erőltet az – asszociatív! – képekre.




2. Szemiotika (vagy szemiológia)


A szemiotika abban különbözik a nyelvtudománytól, hogy tágabban értelmezi a jel mibenlétét, a nyelven kívül más kifejezési eszközökre is kiterjesztve. A Peirce (1839–1914) és Saussure (1857–1913) munkáira támaszkodó szemiotikusok a jel mint jel funkciójának jelentését kívánják megállapítani.



A már a húszas években megállapított „szemiotikai” háromszög szerint a jel valami más helyett áll, mert egy harmadik annak értelmezi. Létezik tehát egy jel, amely egy tárgyra vonatkozik, és egy értelmező. Jel bármi lehet, ami tárgyra vonatkozik, és van olyan értelmező, aki a tárgyra vonatkozó jelentéssel ruházza fel.



Ennek értelmében tehát a képnek sem önálló, sem kitüntetett szerepe nincs a szemiológiában. További probléma, hogy a vizuális tartalmak szemiológiai megközelítésmódja az *ikon* fogalmán át vezet, az ikon pedig (Peirce szerint) olyan jel, amely saját, belső tulajdonságai alapján vonatkozik az általa jelölt tárgyra (viszonyukat tehát a hasonlóság határozza meg). A hasonlóságnak azonban közvetlenül nincs köze a képiséghez (a hasonlóság devizualizálja az ikont).



Az ismert szemiotikus, Umberto Eco szerint a kép nem a „valóság analogonja”, ez a felfogás ugyanis nem engedi, hogy visszafelé haladva feltárjuk a kép konvencionálisának gyökereit (miért jelenti konvencionálisan a kép azt, amit). Eco a vizuális kód fogalmát javasolja, a vizuális kodifikálásnak (kódalkotásnak) öt síkját különbözteti meg.



a) Ikonikus szint:

„adottnak vehetjük, hogy meghatározott konfiguráció macskát vagy széket ábrázol, anélkül, hogy megkérdeznénk, miért és miként” (legfeljebb arról lehet szó, hogy bizonyos ikontípusoknak erősebb érzelmi értéke van).



b) Ikonográfiai szint:

itt létezik történelmi típusú kodifikálás (a reklámkommunikáció például olyan konfigurációkat használ, amelyek egy klasszikus ikonológiában konvencionizált jelentésekre utalnak) és nyilvánossági típusú (ha a manökenséget például sajátos testtartással konnotáljuk).




c) Tropológiai szint:

a verbális trópusok (azaz melodikus-metaforikus díszítőelemek) vizuális megfelelőiről van szó; bizonyos vizuális trópusok pontosan megfelelnek egy korábbi verbálisnak, de vannak szinte verbális előzmények nélküli vizuálisak is.




d) Topikus szint:


a trópusok helyett itt a verbális toposzok (*locusok*) (érvelési formák) vizuális megfelelőiről van szó (egy kép számos meggyőző szándékú képzetet kelthet: például egy bölcső fölé hajló fiatal nő azon túl, hogy »fiatal anya«, azt, hogy az anya szeretete a legerősebb stb.).




e) Enthümematikus szint:
a voltaképpeni vizuális érvelések
osztályozása.



Mint látható, a szemiotika fogalomkészlete a nyelvtudományból ered, és fogalmai nem tudják levetkőzni szóközpontosságukat. A VKT szempontjából érdekesebb a szemiotikára támaszkodó ún. Cultural Studies, amely elsősorban a populáris kultúrával foglalkozik (a politikai kultúrákutatókban például a televíziózás politikai hatásai stb.).



A szemiotika VKT szempontjából különösen érdekes alkalmazásával szolgált Meyer Schapiro amerikai művészettörténész (1904–1996), aki a műalkotás és a szövegforrás viszonyának művészettörténeti alapproblémájából kiindulva a vizuális nyelv sajátos szemiotikáját dolgozta ki (*Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language*, 1996), megfordítva a szemiotika szöveghez kötöttségét: figyelme a képekben lévő szövegekre irányul. Schapiro elsősorban a középkorral foglalkozott, a középkori kultúrát könyvkultúrának nevezi, és szemiotikai eszközkészlettel vizsgálja például a képeket a szélükből kiindulva, és egyébként is előszeretettel vizsgál kevésbé jelentősnek tűnő mozzanatokot (például a festők aláírását a képen).



A VKT-n belül a szemiotikai megközelítések főként vegyes (auditív, verbális és vizuális folyamatokat ötvöző) kommunikációs formákkal kapcsolatos kérdéseknél lehetnek termékenyek – például a filmelemzésnél.

4. Pszichológiai és pedagógiai megközelítések

- Egyéb létező megközelítésmódok ellenére a pszichológia és a pedagógia egyaránt elsődlegesen egyénközpontú tudomány. A nyelvtudományi megközelítések nagy részéhez hasonlóan a pszichológiai kutatás sem képzelhető el a képfogalom nélkül (lásd főként a pszichoanalízist).
- Ennek ellenére a pszichoanalitikus álomfejtés (Freud) a VKT szempontjából nem releváns, mert az immateriális képeknek itt nincs materiális gyökerük. Jelentős ugyanakkor, hogy *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* című esszéjében Freud próbálta először leírni azt a folyamatot, amelynek során művészek pszichikai eseményei külső, képi formában fejeződnek ki.

-
- Művészetpszichológiai szempontból megemlítendő továbbá Ernst Kris és Otto Kurz *Legende vom Künstler* című munkája, illetve az utóbbi szerző *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse* című esszégyűjteménye, amelyben nemcsak a művészi alkotófolyamatot vizsgálja, de a karikatúra pszichológiájával és a szellemi beteg művészetével is foglalkozik.

 - Egészen más jellegű a Gustave Le Bon (1842–1931) nevéhez kötődő tömegpszichológia. *A tömegek pszichológiája* című fő művében Le Bon a tömegeket befolyásoló erőt tulajdonít a képeknek: nézete szerint a tömegek fantáziája torzítja az eseményeket; a tömeg esetében a legegyszerűbb történés is torzítva csapódik le, mert a tömeg képekben gondolkodik, és a legegyszerűbb kép is logikai összefüggés nélkül hív életre további képeket – a tömeg pedig valóságnak veszi ezeket a logikai kapocstól mentes képláncolatokat.

-
- Számos mai populártudományi közhely emlékeztet Le Bon nézeteire: a tömegek megtéveszthetők képi inszcenálásokkal, a képek pseudo-hitelességű látszatvalóságot hoznak létre stb. A vizuális kommunikációs folyamatokról Le Bon által rajzolt képen belül el kell különítenünk az egydimenziós értelmezéseket és a képek asszociatív logikájára vonatkozó helyes felismerését.

 - Mind Freudétól, mind Le Bonétól eltérő képfogalmat használ Carl Gustav Jung (1875–1961), akinél elméleti síkon a képek ugyan alá vannak rendelve a szimbólum fogalmának (az archetípusok tanából következően: bizonyos szimbólumok az emberiség közös pszichikai örökségét tartalmazó kollektív tudatalattiból származnak), gyakorlati téren viszont igen nagy jelentőségre tesznek szert. Jungot más irányzatokhoz hasonlóan a vizuális kommunikáció közös, globális vonásai foglalkoztatják.

-
- A pszichológiában tehát (és ugyanígy a pedagógiában) két funkciójuk van a képeknek: egyrészt tárgyai, másrészt eszközei a kutatásnak. A pszichológusok (és a pedagógusok) nemcsak tanulmányozzák, de maguk is létrehoznak és terapeutikus (vagy pedagógiai) célokra alkalmaznak képeket. Ennek megfelelően a pszichológiában és a pedagógiában a képfogalomnak elméleti és gyakorlati dimenziója egyaránt van (az utóbbival kapcsolatban lásd főként a gyermekrajzok elemzését).

-
- 1. Alaklélektan: a formák megélésének általános összefüggéseit és törvényszerűségeit vizsgálja, különös tekintettel az alakalkotás és az alakészlelés érzelmi dinamikájára. Az alaklélektan készítette elő a talajt az észleléspszichológia számára, amelyből több irányzat ágazott el (például a framing-elmélet és a paraszociális kommunikáció elmélete).

 - Az alaklélektan a 19. század végétől interdiszciplináris tudomány, különösen a művészettörténetre támaszkodik. Nagy hatással volt a művészetpszichológiára, valamint később a médiatudományra. Az alaklélektan holisztikus igénnyel lépett fel: a valóság értelmes részekből épül fel, a természetes egységeknek pedig önálló struktúrájuk van. Ebből két dolog következik: az alaklélektan strukturalista beállítottságú (azaz elsősorban nem funkcionalista) és leíró jellegű (bár nem konkrét jelenségeket ír le, hanem holisztikus struktúrákat igyekszik feltárni).

-
- Az alkalmazott alaklélektani kutatás középpontjában az alkotófolyamat és a mögötte rejlő pszichikai mozgatóerők állnak, vagyis főként a képzőművészetekkel és az építészettel kapcsolatban alkalmazták. Ennek ellenére eredendően nem a formákkal, hanem magával a látással foglalkozik, s a tudomány akkori helyzeténél fogva a 19. század végén szervesen összefonódott a fiziológiával, s még a 20. század harmincas éveiben is az észlelést az agy észlelési mezőiben lokalizáló felfogással.

-
- 2. Sémaelmélet és visual framing. A sémaelmélet szerint az észlelés vizuális sémákkal történik. Az elmélet alapvető elemei már a 20. század elején felbukkantak, a művészettörténész Heinrich Wölfflin szerint például az észlelés alapját „optikai sémák” alkotják, amelyek a képzőművészeti alkotások jelenségeit is meghatározzák.
 - A séma tehát metakategória, immateriális jelenség, amely fölé van rendelve a képeknek. A pszichológiai sémaelmélet a látás és a gondolkodás viszonyát vizsgáló kognitív pszichológia talaján az észlelés szellemi formáit alkotó sémákkal foglalkozik.
 - A sémaelmélet első megfogalmazója a fejlődéslélektannal foglalkozó svájci Jean Piaget, aki szerint a gyermekek nemcsak kész sémákat hoznak magukkal, hanem fejlődésük során alkotnak is sémákat, amelyek tagolják és kezelhetővé teszik az érzéki ingerek, tapasztalatok és élmények gazdag összefüggésrendszerét.

-
- A fejlődéslélektani sémaelmélet a 70-es és a 80-as években az információfeldolgozás vizsgálata nyomán új lendületet kapott. Bár elsősorban fiziológiai és pszichológiai jelenségekre helyezte a hangsúlyt, mivel recepcióorientált, más tudományágak is felhasználták, például a médiahatások kutatása.

 - E szempontból fontosak Doris Graber elemzései (*Processing the News. How People tame the Information Tide*, 1984), aki a recepció olyan modelljét dolgozza ki (a híreket vizsgálva), amelyben különösen nagy szerepet játszanak a nem racionális recepciós mozzanatok. Graber a hírek feldolgozásánál a sémák négyféle funkcióját különbözteti meg: 1. meghatározzák, hogy egyáltalán mely információkat fogadjuk be és dolgozzuk fel; 2. segítséget nyújtanak az információk integrálásában; 3. a sémában raktározott előzetes tudásnak megfelelően az információs hiátusok feltöltésében; 4. problémamegoldásokat kínálva részt vesznek a konfliktushelyzetek kezelésében.

-
- Látható tehát, hogy a sémaelmélet nem vizuális horizonton mozog, a sémák ugyanis (mint elgondolások, elvárások, észlelési keretek) lehet bár vizuális komponensük, nem szükségképpen vizuális struktúrájúak.
 - A főként az amerikai pszichológiában és a francia szociológiában kialakult framing-irányzat sokkal inkább gyümölcsöztethető a vizuális kommunikáció szempontjából. A frame-ek (lényegében vonatkoztatási keretek) értelmezési mintákat jelentenek, amelyek segítséget nyújtanak az új események és információk értelmes integrálásában és hatékony feldolgozásában (a sémáktól annyiban különböznek, hogy a lényegesnek és a mellékesnek érzékelteket elválasztó keretet biztosítanak).

-
- Bertram Scheufele sajátosan a vizuális kommunikációra alkalmazta a framing-elméletet, s többek között azt vizsgálta, hogy különböznek-e egymástól a vizuális és a verbális framingek hatásai, milyen fajtái vannak a vizuális framingnek, mennyire absztraktak stb. Scheufele elsősorban a frame-ek hatásait elemzi – probléma, hogy túl kevés figyelmet fordít a funkciójukra.
 - A politikai területen, konkrétan (a kommunikációtudomány által különösen gyakran vizsgált) választási kommunikációban érvényesülő framinggel kapcsolatban egyesek azt javasolják, hogy a médianak a re-framing stratégiáját kell alkalmaznia, vagyis az egyoldalú, indulatos stb., azaz szűk frame-eket vissza kell bontaniuk tágabb és tárgyilagosabb összefüggésekre.

-
- 3. A paraszociális kommunikáció. A csak részben a VKT-val érintkező, egészen újnak számító kutatási irány elsősorban a televízión keresztüli, mozgóképpen operáló kommunikációt vizsgálja. A kutatási irány gyökerei az ötvenes évekbe nyúlnak, amikor paraszociális interakció címén pszichiáterek a tévénézőkre az őket ajánlatokkal közvetlenül megszólító televíziós személyek által gyakorolt hatást vizsgálták.
 - Az újabb kutatók főként ennek a kommunikációnak a nem tárgyi hatásait (reklámoknál: nem a vásárlási kedvet) vizsgálják (például azt, hogy milyen érzelmi kötődések alakulnak ki a televízióban szereplő személyekkel). A középponti fogalom a paraszociális viszony: a fiktív személyekkel kialakított – identifikációs vagy elutasító – kapcsolat.

-
- Az ezzel foglalkozó kutatók azt vizsgálják, milyen televíziós személyekkel (főként szappanoperák, vetélkedők stb. szereplőivel) alakulnak ki pozitív kötődések. Az ilyen kutatások eredményei természetesen könnyen visszahathatnak a produkciós folyamatokra, hiszen közvetlenül mérik a recepciót. Másrészt viszont paraszociális viszony csak televízióban látott politikusokkal is kialakul, de ennek kutatásán kívül a politikai-társadalmi intézményekkel kialakuló paraszociális viszonyok is figyelmet érdemelnének.

-
- 4. Visual literacy. Elsősorban pedagógiai irányultságú irányzat, amely azt hangsúlyozza, hogy a mindeddig elsősorban szövegcentrikus iskolai oktatásban nagyobb szerepet kell kapnia a vizuális oktatásnak. A szöveg és a kép nem állítható szembe egymással, de eltérő logikájuk nyomán a valóság komplexebb feldolgozása lehetséges együttes alkalmazásukkal.
 - A kommunikációtudós Robert L. Craig pedagógiai szempontból főként a vizuális észlelés kísérő, a vizuális üzenetek megértését meghatározó folyamatok, kategóriák, struktúrák stb. kognitív megismertetését hiányolja. Craig szerint a diákok és a nagyközönség vizuális analfabetizmusban (visual illiteracy) szenved, ami nem azt jelenti, hogy ne értenék meg a vizuális üzeneteket, hanem azt, hogy nem tudnak számot adni a megértést szabályozó kódokról.
 - A svájci médiapedagógus Christian Doelker (*Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*, 1999) vizuális kompetencia kialakítását sürgeti, amelyre a jövőben a pedagógiának fokozott figyelmet kell majd fordítania.

5. Kommunikáció- és médiatudományi megközelítések

- A vizuális kommunikáció sokáig mostohagyereke volt az európai tudománynak (az amerikaiak kevésbé), a vizuális kommunikációs folyamatok vizsgálatát ui. alapvetően nem különböztették meg a verbális folyamatokétól. A kommunikációtudomány ugyanis tág értelmű, tartalmától függetlenül minden kommunikációs folyamatot és terméket lefedő kommunikációfogalmat használt.
- Az elenyésző számú törekvések nem eredményezték a vizuális mozzanatokra irányuló kutatási irány megszületését. Példának okáért a német publicisztikai és kommunikációtudományi társaságnak csak 2000-től fogva van vizuális kommunikációval foglalkozó szakcsoportja.

-
- 1. Nonverbális kommunikáció. Az ötvenes évektől fogva a fogalom az emberi érintkezés nem nyelvi formáit (mimika, gesztusok, testtartás, szagok és ízek általi közlések) jelöli. De nonverbális kommunikációnak számít pl. a képi szimbolika vagy terek és testek közlés céljából való elrendezése (tánc, demonstráció stb.) is.

 - A nonverbális kommunikációnak a vizuális jelenségek tehát csak az egyik részét képezik. Tágabb értelemben a nonverbális kommunikáció kutatása minden olyan emberi megnyilvánulással foglalkozik, amely nem írás- vagy szövegszerű. Szűkebb értelemben a paraszociális (vagyis médiumközvetítette) kommunikációs formákkal ellentétben, azaz közvetlen, interperszonális kommunikációkkal foglalkozik. A kettő persze nem mindig választható el, mert a nonverbális kommunikáció elvileg az audio-vizuális formákat is lefedi.

-
- A kommunikációtudományon belül a nonverbális megközelítés elsősorban azért fontos, mert kiemeli az olyan mediális ingerek jelentőségét, mint amilyen a szag-, az érintés-, a meleg- és az ízérzékelés. Ezzel együtt az a veszély is velejárója, hogy túl sokat markol, és így elveszíti sajátos tudományos mivoltát. Reneszánsza amúgy a „reality-soap”-ok (Big Brother stb.) kommunikációtudományos vizsgálatával következett be. Vizuális szempontból nincs azonban igazi jelentősége.

-
- 2. Imagery-kutatás. Az *image* fogalmáról fentebb már volt szó. Az *imagery*-kutatás elsősorban Werner Kroeber-Riel (1934–1995) nevéhez fűződik (a saarlandi egyetem fogyasztás- és magatartáskutatási intézetének volt az igazgatója), aki reklámképekkel, főként azok nyomtatott formájával foglalkozott. Kroeber-Riel szerint az *imagery* „informatív és emocionális képek által a viselkedésre gyakorolt hatás”.

 - Az *imagery*-kutatás tehát hatásorientált; problémát jelent, hogy bár különbséget tesz informatív és emocionális képek között, a kép fogalmát igen tágan értelmezi, például „akusztikus képeket” is számon tart (popzene). A képről adott meghatározása: „relális vagy fiktív tárgy lejegyzése, amely hasonlít a szóban forgó tárgyra, és ezért a tárgyhoz hasonlóan észlelhető”. Míg tehát Kroeber-Riel egyrészt mintha az immateriális képekkel is foglalkozna, végül a leképezéseméletnél köt ki – képfogalma végső soron tudománytalan (váltakozó, önkényes).

-
- Az *imagery*-kutatáshoz hasonlóan a vizuális kommunikáció területén más megközelítései is vannak a reklámkutatásnak, például a pszichológiai és a szociológiai megközelítés (esetenként VKT-n túl is nyúlnak, például a Social Marketing kutatása).

-
- 3. A berni rendszer. A kommunikációpszichológus Siegfried Frey szerint (*Die Macht des Bildes*, 1999) a kommunikációs folyamatokban a szem és a fül között mindeddig fennálló egyensúly fokozatosan elbillen a vizualitás felé. Ezért Frey a vizuális elemek hatásmódjait vizsgálja. Fő kérdése: „milyen hatással vannak a vizuális stimulusok véleményalkotásunkra és érzelmi életünkre”.
 - Frey kommunikációtudományi koncepciója transzdiszciplináris (pszichológiai, neurológiai, kultúrtudományi módszerek), az általa kidolgozott „berni rendszer” a VKT egyik legígéretesebb megközelítése, lényege, hogy hatás- és befogadóorientált modellt dolgoz ki a természetes emberi mozgások leírására.

-
- Bonyolultan megfogalmazva Frey „a mozgásos viselkedés lefolyásstruktúráját meghatározó pozíciókonfigurációkat” ír le. Egyszerűbben: részletes rendszerbe fogta a képeken látható összes fej- és testtartást (főként politikusokét), rendszerezte őket, és filmes formában kísérletezett velük: politikusokat ábrázoló videoklipek nézőinek vegetatív reakcióit vizsgálta, s ezzel kulcsingerek strukturális jellegzetességeit állapította meg (érdekes, hogy a mozgásformákat arcnélküli bábukkal rekonstruálva ugyanolyan reakciókat kapott, mint az eredeti emberi mozgásnál).
 - Frey: „megállapítható, hogy egy személy mozgásos viselkedése statikus, fiziognómiai kinézeténél sokkal inkább meghatározza a tulajdonságmegállapítás spontán folyamatát.” Ennek fontos következménye van az emberi észlelési folyamat megértésére nézve: a mozgássorok kulturálisan elsajátított értelmezésének van meghatározó szerepe a látottak észlelésében, nem a mimikának (a fő nem a statikus kép, hanem a mozgókép).

-
- 4. Vizuális választási kommunikáció. A politikai kommunikáció lényeges területe a kommunikáció- és a médiatudománynak. A politikai kommunikáción belül kitüntetett helyzete van a választási kommunikációnak. A *Visual Campaign Communication* nem mindig állt nagy becsben, mert a képnek nem tulajdonítottak jelentős hatóerőt – ma már viszont a „kép hatalma” közhely, a tudományos érdeklődés erőteljesen a politika képi tartalmai felé fordult, de változatlanul nem funkció-, hanem hatásanalitikus szempontok szerint.

 - A kutatás eleinte kizárólag a televíziós és rádiós választási spotokra koncentrált (különösen Amerikában, ahol a mai napig ez a meghatározó: standard könyv: Edwin Diamond–Stephen Bates: *The Spot*). Csakhogy a vizuális választási kommunikáció a maga egészében érdemel figyelmet, a *spotok* kiragadása nem feltétlenül szerencsés.

-
- Ezzel szemben *Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftwahlkampf 1828–1996* című könyvében Marion G. Müller a funkció- és jelentésösszefüggésre koncentrálnak, nem kizárólag a hatásmechanizmusokra. A vizsgált időszakon belül összesen kilenc képstratégiát különböztetett meg, amely a médiumtól függetlenül a mai napig megtalálható a kampányokban.
 - Viszonylag új kutatási terepet jelent a pártrendezvények inszcenálása, a televíziós viták műfaja. Ezeknél az eseményeknél nemcsak a hatásmechanizmusokat vizsgálják, de a képek funkcióját és produkcióját is, kultúr- és társadalomtudományi szempontok bevonásával.

-
- 5. Médiatudományi megközelítések. A médiatudomány egyik atyja a kanadai Marshall McLuhan (1911–1980), akinek mottója: „the medium is the message”. A médiatudomány középpontjában a médium-média fogalompár áll: a képi tartalmakat az utóbbihoz szokás kapcsolni: a képek ezúttal is csak részterületét alkotják a médiában alkalmazott kommunikációformáknak.
 - Természetesen problémát jelent a média fogalmának sokértelműsége; jelentései: jelkészlet (kibernetika); technikai csatorna (tömegkommunikációkutatás); esztétikai kommunikációs eszköz (médiatudomány); társadalmi interakció (szociológia). Ebből is látható, hogy nem beszélhetünk egységes médiatudományról.

-
- A kilencvenes években gyors ütemben alakultak az európai egyetemeken médiatudományi központok, amelyeken egészen különböző jellegű kutatások folynak: van, ahol a film- és televíziótudományé a főszerep (különösen a hírekben szereplő képeké), máshol a médiapszichológiáé vagy a művészettudományé.
 - Ami konkrétan a vizuális kutatást és a képelemzést illeti, új szempontok elsősorban az amerikai médiatudomány felől érkeznek (Joshua Meyrowitz; Daniel Dayan – Elihu Katz: *Media Events. The Live Broadcasting of History*, 1992). Bírálatok a médiatudományt főként társadalomtudományi oldalról érik: túlértékeli a medialitást, túlságosan elhanyagolja a társadalmi kontextust.

6. Társadalomtudományi megközelítések

- A társadalomtudományokat problémalátásuk kapcsolja össze egymással (társadalmi, politikai problémák). Ez az oka annak, hogy a következők során olyan megközelítéseket is idesorolunk (például a politikai ikonográfiát), amelyeket gyakran más összefüggésekhez kapcsolnak (például művészettörténetiekhez). Amúgy elsősorban a politikatudományról és a szociológiáról van szó, amelyek a valóság problémaorientált tudományainak számítanak (probléma: olyan kérdés, amelyre több válasz lehetséges, de *egy* választ adnunk kell).
- A társadalomtudományok érdeklődési mezőjéhez tartozó problémák sajátos természetét az adja, hogy nem az egyént, hanem a közösséget érintik. Lényeges fogalmuk a valóság és az empiria (szemben a filozófiai igazsággal). A társadalmi és a politikai rendszerek struktúráival, funkcióival, hatásaival és függőségi viszonyaival foglalkoznak. Időfogalmuk korlátozott (jelen és közeljövő), ezért gyakran szűkre szabott keretek között mozognak (pl. múltbeli struktúrákat nem használnak föl jelenbeliek jobb megértéséhez).

-
- A szociológián belül a képkutatással kapcsolatban az egyik probléma, hogy a szociológiának nincs forrásfogalma, nem alkalmaz forráskutatást és -kritikát, jóllehet a szociológiai irányultságú vizuális kommunikációkutatásban a képeknek olyan összetett szocio-politikai forrásoknak kell számítaniuk, amelyek létrehozási, terjesztési és befogadási folyamatai vizsgálat tárgyát képezik.
 - A politikatudományon belül a képre irányuló reflexió újkeletű jelenség. A politikai képkutatás a 90-es évek közepétől kezdett kibontakozni, s hosszú ideig marginális volt. A hasonló jellegű „szimbolikus politika” viszont a hatvanas évektől eleven, tárgyát a politika területén észlelhető szimbolikus aktusok képezik.

-
- Kezdeményezője Murray Edelman amerikai politológus volt (1919–2001). Az európai kontinensen a Niklas Luhmann (1927–1998) szociológiai rendszerelméletére támaszkodó Ulrich Sarcinelli említendő meg (*Symbolische Politik. Zur Bedeutung symbolischen Handelns in der Wahlkampfkommunikation der BRD*, 1987). A szimbolikus politika kutatási iránya azonban csak általános keretet biztosított a politikai képkutatáshoz (a képpel önmagában a fentebb említett szerzők nem foglalkoznak).

-
- A politikatudományi irányultságú vizuális kommunikációtudománynak két irányzatát különböztethetjük meg: a szemiotikait és a politikai ikonográfiát. A (korábbiak során már részletesen bemutatott) előbbihez tartoznak a politológiai filmelemzések is. A politológus Andreas Dörner például kultúrszociológiai szempontból vizsgálja az amerikai televíziós szórakoztatásban kifejeződő mélyebb értelmi rétegeket – főként a politikai kultúra szempontjából. Könyvének címe sokat elárul: *Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt* (2000).

 - Napjainkban erősödőben van a politikai film- és fotóanalízis tudományos gyakorlata, Németországban például politikatudományi egyesületen belül külön vizuális politikai munkacsoport működik.

-
- Az úgynevezett politikai ikonográfia a nyugati kormányzati rendszereket, a demokratikus politikai vizuális konstrukcióját vizsgálja, nagy hangsúlyt fektetve a képfogalomra. Az ide sorolható kutatók (például Marion G. Müller) a parlamentek televizuális megjelenítésével éppúgy foglalkoznak, mint a vizuális választási reklámok történetével.
 - Ami a szociológiát illeti, a vizuális jelenségekkel hosszabb ideje foglalkozik, mint a politológia, ugyanakkor kulturszociológusok felpanaszolják, hogy a kultúrszociológiai kutatás szinte egyáltalán nem vesz tudomást arról a tényről, hogy a valóság megjelenítése egyre inkább a kép médiumán keresztül történik.

-
- A kultúrszociológus Müller-Doohm definíciója a vonatkozó képelemzésről: „A kultúrszociológiai képelemzés a képek tartalmát vizsgálja, következésképpen elsősorban nem stíluskritika és forráselemzés a célja. Középpontjában a vizuális megjelenítés társadalmi közléstartalmainak, megmutató vagy rejtett értelmezési és orientációs mintáinak rekonstrukciója áll. Ez magában foglalja azt a feltételezést, hogy formai és tartalmi megalkotottságuknál fogva a képek [...] ténylegesen vizuális jelentéshordozók, s mint ilyenek »megalvadt orientációs teljesítményeket« jelentenek [...], azaz a képek szocio-kulturális minták hordozói, amelyek alapvetően társadalmi tartalmat fejeznek ki.” Ez az úgynevezett képheremeneutika lényege.

-
- Az újabb kultúrszociológián belül létezik kimodottan képtudományi kutatás, amely szemiotikai módszerekkel a képek kulturális jelentőségét/jelentését vizsgálja, bár nem annyira az értelmüket (nem hermeneutika), hanem – Peirce nyomán – a vizuális kommunikáció folyamatának mikéntjét.

-
- 1. A tudásszociológia. A szociológus és művészettörténész Mannheim Károly (1893–1947) már korán vizsgálni kezdte a képek kulturális jelentését/jelentőségét. Mannheim tudásfogalma amúgy is vizuális meghatározottságú: társadalom azért van, mert az egyéneknek a fejükben van a társadalom egyfajta képe.
 - A vizuális kommunikáció területén a társadalomtudományi megközelítéseket pontosan ez a mentális kép (vagy kollektív mentális képek) foglalkoztatják. Mannheim két alapvető fogalmán, az ideológián („olyan eszmekomplexumok, amelyek egy fennálló rend megtartására irányulnak”) és az utópián („olyan eszmekomplexumok, amelyek az ilyen rendet megváltoztató cselekvésre irányulnak”) kívül újabb kutatók a *visio* fogalmával is operálnak, amelyet a totalitárius társadalmakhoz kapcsolt ideológiától és a forradalmi átalakulást végrehajtó társadalmakhoz kapcsolt utópiától eltérően a működő demokráciához kapcsolnak: az eszmei és vizuális összetevőkből álló *visio* úgy szavatolja az adott rend fennmaradását, hogy állandó változásra készíteti.

-
- A víziók nyitottsága és változási képessége a pluralista demokráciák kommunikációs elvét testesíti meg. Más szóval: a demokratikus politikai közösség által létrehozott vizuális képzetektől materializált képek a totalitárius és a forradalmi társadalomtól eltérő logikára és struktúrára engednek következtetni.
 - Több más tudás(részben művészet)szociológus is megemlíthető lenne e téren, például Siegfried Kracauer *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* című munkája (1965) ma már klasszikus, ahogyan Walter Benjamin idevágó esszéje is (*A műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában*, 1931) – az ilyen szerzők még sok lehetőséget rejtenek a társadalomtudományi képkutatás szempontjából.

-
- 2. A művészetszociológia. Egyesek Pierre-Joseph Proudhont (1809–1865) tartják az első modern művészetszociológusnak. A művészetszociológia megalapítójának azonban általában a magyar Hauser Arnoldot tartják (1892–1978), aki Marx kapitalizmusról és elidegenedésről alkotott elméletére támaszkodva az egyéni spontaneitás és a társadalmi konvenciók között létrejövő dialektikus folyamatnak tartja a művészetet (az egyéni megnyilatkozáshoz elengedhetetlen az azt befogadó – formai – konvenció). Hauser ennek szellemében a művészet társadalmi környezetét, a műalkotások létrejöttének társadalmi feltételeit stb. vizsgálja.

 - Hasonlóképpen dialektikus szempontból közelíti meg a képeket Pierre Bourdieu (1930–2002) francia strukturalista szociológus, aki álláspontját elsősorban Panofskyval vitázva alakította ki (egyik legfontosabb írása is eredetileg utószó volt Panofskynak a gótikus építészetéről és a skolasztikáról írt könyvéhez).

-
- A művészi individualításban Bourdieu szerint is vannak kollektív mozzanatok: elsősorban kultúra formájában. Bourdieu sajátos fogalma a habitus (Panofsky *habitjéből*): ami összeköti a művészt a közösséggel és korával, s látszólag teljesen egyedülálló alkotásainak is irányt szab. Bourdieu az építészetén és a festészetén kívül más vizuális médiákkal is foglalkozik, magyarul is olvasható például a televízióról írt könyve, amelyben a strukturálisan romlott televízióból a fennálló szimbolikus rend megőrzését szolgáló cenzúrát csináló anonim, láthatatlan mechanizmusokat bírálja.
 - A televízióval kapcsolatos vizuális hatalmi struktúrák megvilágítása ma különösen is aktuális lenne – a Bourdieu által megnyitott képszociológiai kutatási mezőnek nagyon is lehet jövője.

-
- 3. Művészetpolitológia. A művészetpolitológia Klaus von Beyme heidelbergi politológus kifejezése; nézete szerint azonban művészetpolitológia nem létezhet, mert a politikatudomány nem kompetens azokkal a korszakokkal kapcsolatban, amelyben a politika és a művészet között szerves kapcsolat van; ugyanakkor egyedi területeket kutathatónak tart: például a modern, demokratikus építészetet és a demokráciák politikai kultúrájában betöltött funkcióját.
 - Mások szerint viszont megalkotandó a művészetpolitológia, mert a művészet és a politikai között a modernitásban is vannak összefüggések. Targyát a művészetpolitika hagyománya és a demokratikus államok legitimációs elvei képezhetnék. Az újabb időkből elég lenne például csak a magyarországi 56-os emlékművek körüli vitákra gondolnunk.

-
- 4. A politikai ikonográfia. A politikai ikonográfiát Martin Warnke hamburgi művészettörténész dolgozta ki, aki 300.000 képből álló politikai ikonográfiai képgyűjteményt is összeállított (egy részül online látható a Warburg Electronic Libraryben).
 - Sajátos problémát jelent a politikai ikonográfiával kapcsolatban, hogy nem alkalmas absztrakt elméleti összefüggések megalkotására, mivel konkrét képeket tanulmányoz, nincs részletesen megszabott módszertana, és a vizsgált képanyag motívumtörténetének szenteli a figyelmet. Ezzel együtt azonban a képtudomány és a politológia összekapcsolásával tudományosságra támaszt igényt.

-
- Warnke szerint a korábban a művészek által végzett képprodukciót a modern democráciákban az új vizuális tömegmédiák végzik, amelyek azonban számos olyan motívummal és stratégiával élnek, amelyek révén már a korábbi művészek is sikeresek voltak. A politikai ítéletalkotás ma elsősorban nem diszkurzív érvekkel történik, hanem vizuális inszcenálások és optikai ingerek révén, ezért telekráciáról beszélhetünk.

 - Warnke szerint a francia forradalom után olyannyira diverzifikálódik az egységes művészi forma- és jelentéskanon, hogy azóta inkább a művészi tevékenység számos különálló, individuális ikonográfiájával állunk szemben. Ez nem a művészettörténet végét jelenti, hanem azt, hogy a művészettörténetnek minden képi tartalomra ki kell terjednie. Warnke szerint az idevágó áttörést *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* című írásával Aby Warburg érte el (1920).

-
- A politikai ikonográfia főbb területei a következők: 1. politikai építészet és városikonográfia; 2. politikai emlékmű- és emlékezésikonográfia; 3. politikai művészet; 4. politikai *images* fényképeken; 5. politikai inszcenálások; 6. politikai képkezelés (a képek mint konfliktusok médiumai); 7. politikai képelmélet.

7. Történeti és etnológiai megközelítések

- A képek szinte magától értetődően részét képezik a történelemtudományi kutatásnak. A legnagyobb történészek, Jacob Burckhardt (1818–1897) vagy Marc Bloch (1886–1944) vizuális forrásanyagokból szűrték le történelemtudományi felismeréseiket. Nem véletlen, hogy a legnagyobbak közül sokan (például a magyarul is olvasható Marc Bloch) középkorszakértők voltak: írásbeli források híján képekre kellett támaszkodniuk. A történeti képtudomány tehát a középkorkutatásból nőtt ki.
- A kép fogalmát már a bázeli egyetemen történelmet és művészettörténetet oktató Burckhardt is fontosabbnak tartotta a műalkotásénál. Fő művében (Cicerone, 1855) rendkívül nagy szerepet játszik vizuális tartalmak leírása (Poszeidón-templom). A leírás Burckhardt-féle művészete igen hatással volt későbbi szerzőkre, például Aby Warburgra. Burckhardt képfogalma természetesen nagymértékben a táblaképhez kötődik, másrészt a képi alkotásokat a „képiesítés“ kulturális képességének kifejeződéseként fogta föl.

-
- Marc Bloch, a mentalitástörténettel foglalkozó francia *Annales* csoport óriása (fő művéből, a *Csodatévő királyokból* magyarul is olvashatók részletek az *Annales* című kötetben [L'Harmattan kiadó]) több ponton is érintkezik a – nemsokára tárgyalt – Aby Warburggal: a – tág értelemben vett – kollektív tudattal foglalkoztak és nagymértékben támaszkodtak a képi forrásokra.


 - Bloch azonban nemcsak a *Csodatévő királyok*ban elemez igen behatóan képi forrásokat, de az agrárcivilizációk történetéről írt könyvében is látható dolgokból indul ki (a föld felosztása, a falvak, utak, erdők elrendezése stb.). Bloch a meformálás történetét írja meg – a látható dolgok világa a civilizáció műve. Blochnál elsősorban nem maguk a képek fontosak, hanem a képekben kifejeződő történelmi képesség, a képiesítés képessége: milyen körülmények között alakulnak ki bizonyos vizuális jelenségek?

-
- Blochhoz hasonlóan jár el Ernst Kantorowitz is, aki *The King's Two Bodies* című, a középkori politikai teológiának szentelt klasszikus művében szintén jelentős mértékben képi dokumentumok alapján mutatja be, hogyan alakult ki a szekuláris államiség a vallási meghatározottságú királyságból. A könyvben szereplő illusztrációk dokumentumokként, nem illusztrációként funkcionálnak. (A cím oka: a halott királyt egyszerre teljes pompában és oszló tetemként ábrázoló képek; Panofskynak is van egyébként egy *Tomb Sculpture* című könyve.)

 - A halál valójában külön kategóriát képvisel a vizuális irányultságú történelemtudományon belül. A nagyrészt szövegforrásokra támaszkodó történészeken kívül olyan is vannak, akik a képi anyag elemzésére támaszkodnak. Ilyen például a magyarul is olvasható Reinhart Koselleck; lásd a következő, az ő szerkesztésében megjelent kötetet: *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*.

-
- Ugyanakkor Koselleck elsődleges célja az, hogy a képiséget elhelyezze az érzékiség általánosabb mezőjében (vonatkozó elve: „minél inkább testi jellegűek a művészetek, annál intenzívebb az érzéki integrációjuk”). A kép nála háttérbe szorul az érzékiséghez képest. A kép csak az egyik a számos forrás közül, amely történelmileg elemezhető.

 - A képtörténeti kutatáson belül nagy szerepet játszik a testiség fogalma. Sokan foglalkoznak például a festményeken és szobrokon látható testtartásokkal, gesztusokkal. Így már Aby Warburg is, aki a reneszánsz kori festményeken látható testi formákkal kapcsolatban megalkotta a pátoszformula fogalmát: a képi ábrázolásokban már egészen korán kialakultak a mozdulatnyelv ősf ormái, a belső szenvedélyek kifejezési formái, amelyeket a nyugati művészet magáévá tett (két típus: *vita activa* – cselekvő [harcok, munka stb.] és *vita passiva* – merengő, mozdulatlan testtartás). Warburg szerint ezek az emberi tapasztalat- és magatartásmódok ősf ormái, amelyek végigvonulnak az emberiség történetén: a pátoszformulák transzkulturálisan és transztemporálisan áthelyezhetők.

- 
-
- Warburg az egész életét ezek hatástörténetének szentelte. Hozzá kapcsolódva a közelmúlt és a jelen megértéséhez is fontos szempontokat nyerhetünk: gondoljunk csak a politikai tiltakozások vagy a hadiesemények expresszív mozzanataira.

-
- 1. Történeti képtudomány. A történelemtudomány említett képi kötődései ellenére sokak szerint a történészek általánosságban még mindig vakok a képekre, vagy legalábbis merőben illusztrációnak használják őket. Másrészt a nyolcvanas évektől fokozatosan erőre kap a történeti képtudomány, amely történeti kérdések vizsgálata érdekében, módszeres eljárással elemez képeket. A képeket nem esztétikai minőségük szerint, hanem történeti forrásként értékeli.

 - A képértelmezésnek a történelemtudományban többféle formája létezik. Egyrészt létezik az úgynevezett tárgyi értelmezés, amely a képeket látható tárgyakat és felhasználásmódjukat valamely korszak anyagi kultúrájának példáiként közelíti meg. A már említett Annales-iskola nagyrészt ilyesmivel foglalkozik; a módszer veszélye, hogy szűkre szabja a képek által felkínált értelmi és jelentéstartalmakat (redukcionista). Bár számos rész kérdésben fontos eredményeket hozhat, nem fordít figyelmet a vizsgált képek konkrét létrehozási körülményeire.

-
- A második módszer az ikonológiai képelemzés, amely a majd a későbbiekben érintett Warburg-kör ikonológiai hagyományához kapcsolódik. Ezért a megértése is majd csak később lesz lehetséges.

 - A harmadik módszer, a szeriális-ikonográfiai módszer sajátossága, hogy széles társadalmi rétegekre terjeszti ki a képek lehetséges mondanivalóját. Következésképpen nem a magas művészet alkotásaira koncentrálnak, hanem forrásanyagát a tömegek számára készült képi alkotásokban (nyomatok, plakátok stb.) látja. A módszert alkalmazók rendszerint hosszabb időtávon vizsgálják egyetlen képi műfajt vagy motívumot, természetesen kvantitatív megközelítéssel: a lehető legtöbb anyagot igyekeznek vizsgálni. Fontos, hogy az óriási anyagmennyiség felmérése a képek létrehozásának és recepciójának eredeti összefüggését vizsgáló reflexiókkal párosuljon.

-
- A negyedik módszer a funkcióanalitikus képleírás, amely nagyobb hangsúlyt helyez a képi anyag kontextusára, s főként a képek címzettjeire ügyel (implicit és explicit címzett, megbízó és tulajdonos kettőssége stb.). Fogyatékosága gyakran az, hogy a recepciós elemekhez képest háttérbe szorulnak maguk a képi motívumok.
 - Az ötödik, a szemiotikai megközelítés nem a kép fogalmát hangsúlyozza, hanem általánosabb összefüggésben a vizuális jelet – így pedig túlságosan is elvonatkoztat a képforrásoktól és a képi anyagtól.

-
- Az utolsó, a recepcióesztétikai megközelítés a képek jelentését a szemlélőkből kiindulva próbálja feltárni: csak a szemlélők konstituálják ugyanis a jelentést. Klasszikus recepcióorientált műnek tekinthető Michael Baxandallé: *Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (1972). A képeket létrejövésük, de főként felhasználásuk felől vizsgálva azzal a meggyőződéssel, hogy a látás érzéke a tapasztalat legfontosabb szerve, Baxandall azt állítja, hogy a társadalmi szokások vizuális aspektusa beépül a festők világába, s így a festészeti alkotásokon keresztül meg tudjuk közelíteni a társadalmi tapasztalatokat.

 - Csak egy példa az eredményeire: a reneszánszban a képeket megrendelő személyek nagyrészt az alkotás festészettechnikai kiválóságát tartották fontosnak, s a közvetítőként fellépő üzletemberek üzleti számíttatásai képződnek le a reneszánsz kognitív stílusában (például az ábrázolt élőlények pontos anatómiai arányaira helyezett hangsúlyban).

-
- 2. Visual Anthropology. Lényegében a vizuális kommunikációtudomány etnológiai dimenziójáról van itt szó. Ezzel kapcsolatban mérföldkőnek tekinthető Wolfgang Brückner *Bildnis und Brauch* című, mind történelemtudományi, mind művészettörténeti szempontból nagy hatású könyve (1966), amelyben az úgynevezett *effigies* történetét követi nyomon: az *effigies* fából, később viaszból készült báb, amely az uralkodók temetési szertartásán helyettesítő szerepet játszott. Brückner egyszerre vizsgálja a babák motívumtörténetét és kontextusát.

 - Brücknerhez kapcsolódik a svéd Nils-Arvid Bringéus, akit az foglalkoztat, hogy saját korukban az emberek milyen viszonyt alakítottak ki a képekkel, főként a képekkel kapcsolatos populáris, mindennapi magatartás vonatkozásában. Etnológiai megközelítésének fő kérdése: milyen hatást gyakorolnak a képek az emberek gondolataira, és milyen gondolatokat váltanak ki belőlük? Kiválóan egyesíti tehát az anyagi és a gondolati képeket.

-
- A Bringéus által megalapozni kívánt entológiai képtudomány önértelmezése szerint nemzetközi tágasságú, egyaránt tekintetbe veszi a képek létrehozását és fogyasztását, lehetőleg tág időtávot tekint át, nem csupán mennyiségi szempontokat érvényesít és a képek használóinak attitűdjét méri fel (a képek az emberi cselekvés egyik részének számítanak). A kép szemlélőinek előtérbe kerülésével kommunikáció- és médiatudományi szempontok is kapcsolódnak hozzá.
 - A visual anthropology körébe sorolható Gregory Bateson és Margaret Mead híres könyve, a *Balinese Character: A Photographic Analysis*, amelyben kizárólag fényképek alapján elemzik a balinézeket, vagyis nemcsak kutatnak, de létre is hoznak képeket.

-
- Azóta komoly szerephez jutott az etnológiai dokumentumfilm műfaja. Az amerikai antropológiai társaságnak van *Society for Visual Anthropology* nevű szekciója, az etnológus Sol Worth pedig *Studies in the Anthropology of Visual Communication* címmel már 1973-ban folyóiratot alapított.

 - Kommunikációtudományi szempontból azóta hasonló igénnyel vizsgálták a szappanoperákat, a japán kerti kultúra angliai és az angol kerti kultúra japán átvételét, indián táncokról (Ernesto de Martino) és kígyótiszteleti szertartásokról (Aby Warburg) készült fényképeket stb.

8. Művészettörténeti megközelítések

- A vizuális művészetek közül a művészettörténeté a meghatározó szerep. A 20. század elején művészettörténeti körökben alakult ki a kép mint kép vizsgálata. Transzdiszciplináris szempontból az ikonográfiai-ikonológiai irányzat a legfontosabb. Az ikonológia az Aby Warburg (1866–1929) hamburgi művészettörténész által alapított Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburghoz (KBW) kötődő kutatásokból nőtt ki. A harmincas években szétzilálódott Warburg-iskola a hetvenes évektől újra feléledt, a kilencvenes évektől pedig második hamburgi művészettörténeti iskoláról beszélhetünk.
- Kiemelkedően fontos személy a korábban már említett Martin Warnke, akinek már említett képgyűjteménye a KBW időközben visszaszolgáltatott épületében található (www.warburg-haus.hamburg.de). Az ikonológia vizuális kommunikációtudományi szempontból azért is fontos, mert a képfogalma tágabb, mint a többi művészettudományi megközelítésé.

-
- 1. A stílustörténet. A művészettörténeti stílus fogalom szervesen összefonódik Heinrich Wölfflin (1864–1945) svájci művészettörténész nevével (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, 1915), aki művében öt csoportra osztja (és rajz, festészet, szobrászat, építészet szerint taglalja) az alapfogalmakat: 1. vonal és festészet; 2. sík és mélység; 3. zárt forma és nyitott forma; 4. sokaság és egység; 5. világosság és homályosság.

 - A fogalmakat a 16. és a 17. század (reneszánsz–barokk) közti stílusváltást vizsgálva dolgozta ki. A stílus szempontjából megkülönböztet 1. egyéni stílust, 2. népstílust, 3. korstílust. A stílustörténet célja: fogalmilag kifejezni a stílusváltozás pszichikai alapjait (a stílus nála ugyanis temperamentum kifejeződése) – a stílus tehát egyéni és kollektív pszichológiai kifejeződés.

-
- Wölfflinnél a stílustörténet lényegében „látástörténetet” jelent: a „szem” nemzeti sajátosságai az adott nép egész világképének alapjait magukban foglalják. Wölfflin stílustörténete intuitív módszert jelent, szemben az ikonológia és az ikonográfia forráskritikai eljárásával. Wölfflint továbbá a megkülönböztető jegyek érdeklik, míg Warburgot az emberi kifejezésformák kultúrákon és korokon túlnyúló hasonlóságai. Wölfflin a művészeti alkotásokhoz kötődik, Warburgot maga a képiség foglalkoztatja. Wölfflin nagy hangsúlyt helyet a nemzetekre, Warburg a képi formákkal kapcsolatban a határoktól való eltekintést szorgalmaz. Ugyanakkor mindketten példaképüknek tartották Burckhardtot.

-
- 2. Ikonográfia. A képi tartalmak tudományaként felfogott ikonográfia története a 18. századik, Winckelmannig nyúlik vissza. Az ikonográfiai módszert azonban csak Aby Warburg dolgozta ki. Teljesítménye azért forradalmi, mert alapvetően kitágította a kép fogalmát (képgyűjteményébe reprodukciókat éppúgy felvett, mint bélyegeket). Nem a képek esztétikai minősége, hanem a kép mondanivalója, motívuma, jelentése volt fontos számára. A képeket így a múltbeli valóság forrásaiként kezelte. Warburgot konkrétan „az ókor továbbélése” foglalkoztatta, s megközelítésének megfelelően tevékenységét nem művészettörténetinek, hanem interdiszciplinárisnak tartotta (a kultúrtudományból így lesz majd átfogó valóságtudomány). (Egyesek szerint az ókor Warburgnál nem is történeti vagy archeológiai anyag, hanem annak az energiának a metaforája, amely ismételen képessé teszi az embert arra, hogy kiszabadítsa magát nyomorából és vakságából.)

-
- A szűk értelemben vett ikonográfia kizárólag műalkotások jelentésdimenziójával foglalkozik, a Panofsky által kidolgozott háromlépéses eljárással (preikonográfiai leírás, ikonográfiai elemzés, ikonológiai értelmezés) produkciótörténeti és recepcióesztétikai szempontok mellőzésével képi motívumok leírására, meghatározására és kategorizálására törekszik.

 - Az ikonográfia legpozitívabb vonása az akármekkora idő- és térbeli távolságokon átnyúló egyetemes összehasonlító motívumkutatás (a Panofsky-féle hármásban ez az utolsó lépéshez kapcsolódik). Problémát jelentenek természetesen ebből a szempontból azok a képek, amelyeknek nincsenek egyértelműen meghatározható motívumaik. Éppen ezért a formaközpontú ikonográfiát újabban (nyers)anyagközpontú ikonográfiává dolgozták tovább (Monika Wagner: *Das Material der Kunst*, 2001).

-
- 3. Az ikonológia. Az általános vélekedéssel ellentétben ikonológiáról nemcsak Panofsky kezdett beszélni: az ikonológiai elemzés fogalma már Aby Warburgnál is megjelenik. Metodológiáját azonban Panofsky dolgozta ki (forrásai közé tartozott Cassirer, Mannheim és Simmel egyaránt). Ikonográfia: leírás; ikonológia: értelmezés. A Panofsky-féle három lépés Panofsky szándéka szerint nem lineáris, hanem egyetlen „történésként” gyakorlandó. Az ikonológia szintetikus (nem analitikus) módszer, amelyet Panofsky később az általa kommerciális művészetnek tekintett mozgóképekre is kiterjesztett.

-
- 4. A képtudomány. A képtudományt alapvetően Aby Warburgra visszanyúlva Horst Bredekamp dolgozta ki, s lényegében a képalkotás vizsgálatára irányul (így kiterjeszhető például az elektronikusan előállított képekre is). A képtudományos jelentős mértékben kitágítja a művészettörténet kompetenciakörét, és transzdiszciplináris nyitottságú (mesterséges intelligencia, kognitív pszichológia, agykutatás, populáris kultúra).
 - A képtudomány nemcsak konkrét, egyedi képekkel, hanem a történelmi, társadalmi és globális összképpel is foglalkozik. Ehhez kapcsolódhat a vízió fogalma, amelyben egyrészt ott a vizualitás, másrészt a kognitív elem. Ráadásul jelen van benne a jövő dimenziója is – ami rendkívül fontos, hiszen részben a múltból nyert felismeréseit a vizuális kommunikációtudomány a jelenre és a közeljövőre is ki akarja terjeszteni (ezért pedig társadalomtudományi relevanciájú: képértelmezés nem a képért, hanem problémamegvilágítás céljából: a látható képek a fejekben rejlő gondolati képek megismerését lehetővé tévő források).