

HÁZAS NIKOLETTA

# A FOTÓTÖRTÉNET MINT TECHNOLOGIAI KÉPTÖRTÉNET

Megjegyzések az analóg, a digitális és a szintetikus  
(fény)képekről

...csak a valóságos ember cselekszik...

HEGEL

...azokat a helyeket kell feltárni, ahol a szerző funkciója kifejti a hatását...

FOUCAULT

## Az analóg képrögzítés és a fényképezés vizuális kultúrtörténeti narratívájának megalapozása

■ Ahogy minden elbeszélést, minden kultúrtörténeti narratívát is többféleképpen meg lehet komponálni, lévén, hogy a kultúrtörténeti narratívák is egy kijelölt kezdeti pontból kiinduló, megkonstruált, szelektált és valakinek vagy valakiknek (egy kultúrának, egy népnek, a többségnek vagy a kisebbségnek) a nézőpontjából, valaki vagy valakik által elbeszélte történetek.

Mint ilyenek, narratív alapmodelljük tekintetében a kultúrtörténeti elbeszélések egyfelől hasonlítanak a tán legismertebb narratív referenciamodellekhez, az élettörténet vagy az életszakasz-történet kronológiai modelljéhez, ugyanakkor számos más tekintetben el is térnek attól.

A kezdet és a végpont vagy a kezdet és a folytatólagos jelen közé kifeszített élettörténetek vagy életszakasz-történetek esetében jóllehet vitás kérdésnek számítanak például: a sorseseményeknek mint az életút mérföldköveinek kiválasztása; a megélt tapasztalatok elbeszélhetőségének a problémái; a szubjektum folytatólagos önazonosságának kérdései; az elbeszélői nézőpontok kijelölhetősége, az egyén kultúrába és kulturális interakciókba ágyazottsága; a személyiség egy szápra felfűzött fejlődésének vagy csupán változásának dilemmája – ugyanakkor ritkábban merül fel az a kérdés, ami a kultúrtörténeti narratívák esetében általában, és a törté-



...újra Platón barlangjának árnyaival szembesülünk, és velük együtt azzal a feladattal, hogy ezúttal új körülmények között próbáljunk meg különbséget tenni lényeg és látszatok között.

nettudományi reflexiókkal is átítatott vizuális kultúrtörténeti narratívák esetében is evidensen felmerül: hol és mikor is kezdődik pontosan az a bizonyos történet?

Amennyiben a fényképezés vizuális kultúrtörténetét technológiai kultúrtörténetnek tekintjük, a hol és a mikor, vagyis a „kezdet” tér-idő dimenziói körül – legalábbis látszólag – kevesebb a bizonytalansági tényező, mint a kultúrtörténeti narratívák esetében általában.

A fényképezés történetének kezdetét, ahogy a fényképezés kultúrtörténeti narratíváját megalapozó német filozófus, Walter Benjamin fogalmaz *A fényképezés rövid története* (1931) első soraiban – ahol a fényképezés történetét egy másik kulturális beágyazottságú technológiatörténeti narratívával, a könyvnyomtatás történetével veti össze – viszonylag könnyen ki lehet jelölni: „A fényképezés kezdeteit borító köd nem olyan sűrű, mint ama másik, amely a könyvnyomtatás ősi korszakát fedi; világosabban megmondhatni, mikor jött el a felfedezés órája, hogyan érezték ezt meg egyszerre többen is, s indultak el, egymástól függetlenül a közös cél felé: a camera obscura képeit akarták rögzíteni – amelyeket mellesleg szólva, legalábbis Leonardo óta ismerünk.”<sup>1</sup>

A fényképezés története eszerint a fényképezésről szóló diskurzusokban még ma is meghatározó elbeszélés szerint a camera obscura fény által vetített képének analóg rögzítésével, vagyis analóg (fény)képrögzítéssel kezdődik.

A lyukkamerának is nevezett, a fényképezőgép ősének tekintett, akár házilag is elkészíthető camera obscurán áthaladó fény fordított képet vetít ki, de mégis olyan képet, amely a látvánnyal „analóg” (arányos, megfelelő, hasonló). A fényképezés kezdetének tartott képrögzítés eszerint nem más, mint ennek az illékony, tovatűnő, a látvánnyal közvetlen, hasonlóságon alapuló viszonyban lévő vetített képnek a materiában való, szintén analóg, vagyis nyilvánvaló átalakítás nélküli rögzítése, lokalizálása, elhelyezése, megőrzése.

Jóllehet, miközben Benjamin azt mondja, tudni lehet, mikor jött el a „felfedezés órája”, a kijelentést részlegesen és egyben többszörösen fel is függeszti. Egyfelől azzal, hogy Leonardóra és a nála is korábbi képrögzítésre irányuló kísérletekre utal, és ezáltal a figyelmet a felfedezést megelőző előtörténetre is irányítja. Másfelől viszont azzal, hogy a felfedezés pillanatát is több irányban kiterjeszti, amikor – a felfedező személye körüli bizonytalanságra utalva – elmondja, hogy két francia férfi, „Niépce és Daguerre egyszerre érkeztek célba”,<sup>2</sup> vagyis párhuzamosan vettek részt a vetített kép hordozófelületen való rögzítésének felfedezésében. Hasonlóképpen elmozdul a felfedezést „óráként” vagy „pillanatként” való felfogásától, amikor a szabadalmaztatás folyamatáról beszélve a hosszadalmas expozíciójú heliográfia felfedezése és az annál egyszerűbb rögzítési eljárással készült dagerrotípiá bemutatása között eltelt közel tíz évet, sőt magát a szabadalmi eljárást és a felfedezés parlamenti előterjesztésének általa ismert napját (1839. július 3.) is hozzászámolja az egy kiemelt pillanathoz nehezen fixálható, de kezdetét tekintve mégis többnyire a szabadság évéhez, vagyis az 1839-es évhez kapcsolt történethez.

A „hol”, vagyis a helyszín meghatározása talán egyszerűbb. Vagy legalábbis abban az esetben egyszerűbbnek tűnik, ha a teret az időhöz, a felfedezés bejelentésének helyszínét a felfedezés helyszínéhez rendeljük. A fényképezés felfedezésének helyszíne ezen narratíva szerint Franciaország, ahol 1833 után Benjamin és a felfedezéshez leggyakrabban kapcsolt két francia férfi, Niépce és Daguerre is éltek (jóllehet előbbi épp a siker előtti években halt meg tragikus hirtelenséggel, így végül Daguerre nevéből lett elnevezve a felfedezés).

Ám ha a történetet Benjaminhoz hasonlóan a kísérletezést már jóval korábban is folytató Leonardóhoz vagy az őt megelőző kutatásokhoz kapcsoljuk, amelyekre egy elejtett szófordulattal Benjamin is utal,<sup>3</sup> akkor Itáliához és az európai reneszánszhoz, majd pedig Görögországhoz és az antikvitáshoz jutunk, ahol tudvalevőleg szintén voltak már próbálkozások a fotografikus kép rögzítésére. De Benjamin odáig már nem utal vissza, a történet kezdete így nála 1939 lesz, a helyszín Franciaország, az esemény pedig a vetített kép matériában való rögzítésének a nyilvánosságra hozatala.

Jóllehet *A fényképezés rövid története* legalább annyira elméleti, mint történeti írás, amelyet leginkább a pár évvel később, eredetileg franciául megjelent (magyarul több fordításban is olvasható) *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (1936) című tanulmányával<sup>4</sup> összevetve és annak gyakran alárendelve szokás olvasni, a fényképezés jelenségéről és lehetséges kulturális hatásairól megfogalmazott gondolataival Benjamin mégis itt alapozza meg a fotótörténet kultúrtörténeti olvasatát, amelyben számára is fontos, de nem kizárólagosan fontos a képrögzítési és sokszorosítási technológiák története. Igaz, a fordításokból és a különböző kiadásokból rendre kimaradó konkrét példák illusztrációi megjelenítésének hiányában ez a kultúrtörténet sokáig mégsem tűnik valódi vizuális kultúrtörténetnek. Pedig Benjamin jól ismeri, fel is sorakoztatja, kontextualizálja, elemzi és méltatja azokat a szerzőket (Nadar, Atget, Stelzner, Pierson, Bayard, Hill, Sander, Moholy-Nagy), akiknek a munkásságát, a fényképeit és a fotografikus látásmódját fontosnak tartja a fotótörténet mint vizuális kultúrtörténeti narratíva első fejezetének a kijelölésében.

Benjamin elbeszélését azonban a képkészítés, a képrögzítés, a képtárolás, képarchiválás és a képhasználati szokások technológiai fejlődést követő változásai, leginkább az internetes képközvetítés és a digitalizációval könnyűvé váló képalakítás legújabb módjai némiképp továbbírták. S bár a fényképek kultúrtörténeti szerepére vonatkozó érzékeny észrevételeinek legtöbbször alapjaiban nem kérdőjelezték meg, sok szempontból tovább árnyalták azokat. Technológiai optimizmussal élve: a kiadói költségeket nagyban megnövelő illusztrációk ma már szinte mindegyike pár pillanat alatt hozzáférhető az interneten, ezáltal az olvasók mintha egy másik, vizuálisan is érthető és értelmezhető Benjamin-szöveget olvasnának. Technológia pesszimizmussal élve ugyanakkor – paradox módon – ma már nehezen kapcsolható ki az a viszony, amely az interneten található képek manipulálhatóságának és a források nehezen ellenőrizhetőségének következtében alakult ki az olvasóban a szövegben nem rögzített képek és a forráskritikát nagyban megnehezítő, látható és követhető szerzői jelenlét nélküli bejegyzések következtében. De mindez már egy – vagy inkább két – következő fejezete ennek a – kémiai felfedezésekhez is kapcsolódó – technológiai felfedezésekhez kötött, vizuális kultúrtörténetnek.

## A posztfotográfia elméletek analóg–digitális különbségtételre épülő narratívái

■ A fényképezés történetében a huszadik század nyolcvanas–kilencvenes éveiben bekövetkezett „digitális fordulata”<sup>5</sup> sokak szemében egy új korszakot nyitott. Ennek az új korszaknak a megnevezésére jött létre a posztfotográfia kifejezés, amelyhez kapcsolódó elméleti hálónk ugyan nem teljesen egységes,<sup>6</sup> sőt – ahogy a továbbiakban látni fogjuk – bizonyos pontokon meglehetősen ellentmondásos,

mégis fontos kísérletnek tekinthető a fotográfia jelenségének a digitalizáció utáni újraértelmezésére és a fotótörténet mint technológiai kultúrtörténet kronológikus narratívájának folytatására.

Jóllehet a technológiai kérdések előtérbe kerülésével a kilencvenes évektől némiképp háttérbe szorultak a „klasszikus fotóelméletek” a fényképezés jelenségével, a fénykép mint kép sajátosságaival kapcsolatos fontos felismerései. Ezzel együtt a legfontosabb felismeréseket megfogalmazó szerzők – Benjamin, Barthes, Sontag – gondolataira és jellegzetes moralizáló attitűdjére is kevesebb figyelem került. Holott ők voltak azok a legkiválóbb szerzők, akik a fényképezés jelenségének értelmezésében talán a legtöbbet tették, és már a huszadik században megfogalmaztak olyan morális dilemmákat is, amelyek a kortárs képvitákban is újra és újra előkerülnek.<sup>7</sup>

A posztfotográfia-elméletek azáltal írták tovább a fényképezés vizuális kultúrtörténetét, hogy – bár eltérő módokon – az analóg fényképezést időben felváltó digitális fényképezés jelenségére és társadalmi hatásaira irányították a figyelmet. Eközben pedig „a fényképezés történetét” eltérő perspektívákból kapcsolták a képrögzítést megelőző időszakokhoz, amelyek újabb narratívák (technológiatörténet, ábrázolástörténet, képtörténet, képanthropológia stb.) létrejöttét tették – és teszik folyamatosan – lehetővé.

A legjellemzőbb ezek közül ebben az időszakban a fotográfia technológiatörténeti narratívákban való elhelyezése, amely narratívában a szerzők kiemelt figyelmet szenteltek a fényjeleket elektronikus jelekké alakító digitális fényképezőgép által előállított digitális fényképek és az addigra már filmelőhívásos technikával, sötétkammerában előhívott és papírra rögzített képeknek, de még mindig az analógia, vagyis a hasonlóság, a közvetlenség és gyakran a lenyomatlogika és az érintkezés elve alapján értelmezték a fényképet.<sup>8</sup>

Az analóg–digitális fordulat elméletének esztétikai megalapozója a cseh származású világpolgár esszéista, Vilém Flusser (1920–1991), aki – jóllehet nem használja a posztfotográfia kifejezést – már a nyolcvanas években a posztfotográfia elméleti keretei között gondolkodik. *A fotográfia filozófiája* című könyvében,<sup>9</sup> amelyet pár évvel az első digitális fényképezőgép megjelenését követően (1978) adott ki, radikálisan és provokatívan tárgyalja a technológiai képek, a digitalizáció és a programozás lehetséges társadalmi, kulturális hatásait és antropológiai következményeit.

A digitális fénykép, amely – állítása szerint – a „hagyományos fényképpel” ellentétben elsődlegesen nem dologi, hanem információs értékkel rendelkezik,<sup>10</sup> kultúrafogyasztási és befogadási szokásainkat is felülírhatja azáltal, hogy programozott mágikus viszonyt létesít a világ és az ember között.<sup>11</sup> Ezáltal a képhasználókat vagy – ahogy ő fogalmaz – a képeket szkennelőket is arra készítheti, hogy a lineáris írás által lehetővé tett fogalmi gondolkodás helyett a képek által mozgósított imaginációt használják a képek dekódolásánál, ami szerinte a valóság mágikus átstrukturálásához, vagyis hallucinációkhoz vezet.<sup>12</sup>

A képek szimbolikus jelentéseit és kódjait fel nem ismerők, a képeket átlátzó felületeknek tekintők között pedig vizuális analfabétizmust<sup>13</sup> és kritikátlan képfogyasztást eredményezhet. Különösképp egy olyan vizuális környezetben, ahol a képek nem iránymutató térképekként, hanem mindenütt jelen lévő, vizuálisan környezetszennyező tapétákként<sup>14</sup> vagy beszippanzó erővel bíró, néma szórólappokként funkcionálnak.<sup>15</sup> Flusser ennek okát – a technológiai determinizmust sem nélkülöző szemléletet magáévá téve – a gépek és az ember újfajta vi-

szonyában látja, pontosabban az apparátusok (pl. digitális képkészítő gépek) és az apparátusokat használó, gépekkel összenövő funkcionáriusok közötti viszonyban,<sup>16</sup> akik bár próbálnak játsszó emberekként, vagyis homo ludensekként cselekedni, a játéktérüket és ezáltal szabadságtereiket behatárolják az apparátusok programjai, amelyek digitális képek esetében már nem is láthatók úgy, mint a hagyományos fényképeknél, mivel azok black boxokban vannak elrejtve.<sup>17</sup> A funkcionárius szabadsága ezáltal annak is függvénye, hogy miként tud viszonyulni az információs társadalom olyan alaptényezőihez, mint a gondolkodást és a látást szimuláló apparátusok és a vizuális kódokkal információkat közvetítő digitális fényképek.

Mindemellett azt is hangsúlyozza Flusser, hogy a hagyományos és a digitális fotók közötti átmenetben van egy láthatatlan tényező, amely még inkább eltávolít bennünket a valóságtól és a lineáris írás által lehetővé tett fogalmi gondolkodástól is. Mivel a közvetlenül nem hozzáférhető világot a képek faktumokként helyettesítik,<sup>18</sup> szerinte nem mindegy, hogy a helyettesítő hányadfokú absztrakció eredménye. A hagyományos fényképet elsőfokú, az írást másodfokú, a digitális képet pedig harmadfokú absztrakció eredményének tekinti, amely ember és világ között többszörös áttétellel közvetít azáltal, hogy programjai alkalmazott tudományos szövegeken alapulnak.<sup>19</sup>

Fontos megjegyezni, hogy Flusser *A fotográfia filozófiáját* az internethálózat globális kiépülése és az okostelefonok megjelenése előtti években írja. Ugyanakkor bár a klasszikus esszé formájában íródott könyvben lábjegyzeteket és direkt referenciákat nem használ, a problémafelvetésekből és a fogalomhasználatból jól látható, hogy könyve állításai dialógusviszonyban állnak a kor más fontos gondolkodóinak téziseivel és fogalmaival, vagyis – elhallgatásai és titokzatossága ellenére – egy olyan diskurzus részeként nyilvánul meg, amelyben sem a technológiai képek és a reprezentáció kérdéseinek kultúrtörténeti kontextusba helyezése, sem az ember és a gépek újfajta viszonyáról való gondolkodás nem volt ismeretlen. Példának okáért Marshall McLuhan kanadai médiateoretikus nagy ívű, sokszor jóslatszerű következtetéseire hasonló médiatörténet elméleti hipotézisei nélkül tán meglepő, sőt megalapozatlan volna a fordulatokban való gondolkodás a technológiai képek kontextusában. McLuhan *Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*<sup>20</sup> című, sokat vitatott könyvének állításai, amelyben – a technológiai determinizmus elméletét megalapozva – a könyvnyomtatás mint új technológia által kiváltott kulturális és antropológiai változásokat elemzi és helyezi el egy nagyszabású modellként felvázolt médiatörténeti narratívában, Flusser fényképezésre vonatkozó (hasonlóan nagy ívű) megközelítésében visszaköszönni látszanak.

A fényképezés történetét ugyancsak technológiatörténeti narratívába helyezi és az analóg–digitális fordulatra építi a digitális képalkotás következő, szisztematikus teoretikusa, (a vizuális kultúra kánonját megalapozó W. J. T. Mitchell-lel csupán névrokon) William John Mitchell, aki *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* című, 1994-ben megjelent könyvében már evidenciaként kezeli Flusser azon állítását, hogy a digitális fénykép, amelyet sokkal könnyebb módosítani, mint az analóg fényképet, radikális változást hozott a fényképezés történetében.<sup>21</sup>

Az 1980-as évektől szerinte a fényképhasználat és ezáltal a képi jelentés is alapjaiban megváltozik.<sup>22</sup> Az electrobricolage és a fényképezéshez kapcsolódó, lazán kezelt korrekció lehetősége szerinte kimozdítja a fotográfiát „a fotografikus

igazság régiójából”, ami a képfogalom növekvő válságához, és a képbe vetett bizalom elvesztéséhez vezet.<sup>23</sup> Orwell 1984 című disztópiáját idézi, ahol az elnyomás eszközeként a regényben a groteszk felhasználásával bemutatott totalitárius rendszer a vizuális kommunikáció számos lehetőségét is megmutatja. Mitchell itt úgy fogalmaz, hogy ma már a fényképhamisítások céljára berendezett pompás stúdiókra sincs szükség, mert „pompás stúdiók”<sup>24</sup> nélkül is remekül lehet hamisítani a fényképeket. A kép és az általa referált valóság közötti viszonylatban, vagyis a jelölő–jelölt viszonyban a jelölt bizonytalanná válik, ezért szerinte egy fénykép hitelességét ugyanúgy ellenőrizni kell, mint ahogy például egy szerződés hitelességét. Az analóg fényképpel szemben a digitális fényképnek ráadásul még negatívja sincs, ami valamiféle kézzelfogható alapul szolgálhatna az ellenőrzéshez. Ezt továbbá az is megnehezíti, hogy az előállító és a felhasználó közötti nyilvánvaló különbség is elvész.<sup>25</sup> Benjamin technikai sokszorosításról szóló tanulmányát<sup>26</sup> továbbgondolva Mitchell úgy fogalmaz, hogy „a digitális replikáció kora felülírja a technológiai reprodukció korát”,<sup>27</sup> ahol az egyes elemek nemcsak utalnak egymásra, hanem egyenesen egymásból jönnek létre. A legújabb technológiák ezért olyan helyzeteket generálnak, amelyek újra-definiálják a képetikát, és vele együtt az igazság, a hitelesség és az eredetiség kérdéseit középpontba állítják. Az így felmerülő jogi és etikai dilemmák pedig olyan további kérdéseket vetnek fel, amelyek jogszabályok módosítását is szükségessé teszik (tárhely, tulajdon, szerzői jog, felelősség, tanúság stb.). „Ahogy a világméretű elektronikus információs gazdaságban a digitális képek rendkívül fontos cseretárgyakká válnak, és a képek igazságáról, hitelességéről és eredetiségéről alkotott hagyományos elképzelések mindinkább megkérdőjeleződnek, etikai és jogi dilemmák merülnek fel. A predigitális korszakban kialakított hagyományok, szabványok és törvények közül sok nem tűnik megfelelőnek, amikor az új technológia által teremtett új helyzetekre alkalmazzák őket.”<sup>28</sup>

W. J. Mitchell szerint mindezen változások következtében az ártatlanság korának végétével belépünk a posztfotografikus korbá,<sup>29</sup> amikor a digitális fényképek egy olyan intellektuális és érzéki tudatosságot igénylő feladatot állítanak elénk, amelyben – ahogy azt korábban már Susan Sontag is írta *A fényképezésről* című könyvének kezdő- és záró soraiban<sup>30</sup> – újra Platón barlangjának árnyával szembesülünk, és velük együtt azzal a feladattal, hogy ezúttal új körülmények között próbáljunk meg különbséget tenni lényeg és látszatok között. Vagy ahogy Mitchell könyvének címe sugallja: az illúziók és a valóság jelenkori megkülönböztetéséhez – akár egy képfeltevő gépet – megpróbáljuk újraállítani a szemünket.

W. J. Mitchell könyvére reagálva az orosz származású, Amerikában élő médiateoretikus, Lev Manovich *The Paradoxes of Digital Photography* című tanulmányában<sup>31</sup> azt a kérdést teszi fel kritikai élel, hogy vajon biztosan el kell-e fogadnunk azt az állítást, miszerint a digitális képkalkotás radikális szakítást jelent a hagyományos fényképezéssel szemben. Manovich köztes álláspontra helyezkedve azt állítja, hogy a digitális kép, miközben szakítani látszik a képi reprezentáció korábbi módjaival, paradox módon épp ezeket a módokat erősíti fel, és nem eltörlő, hanem éppen hogy megszilárdítja a – fotografikus képpel szinonim – modern vizuális kultúra jellegzetes működésmódjait. Manovich a digitális fénykép témáját a tágabban értett digitális vizuális kultúra részeként értelmezi, amelyben számára a digitális film éppolyan fontos, mint a digitális fénykép, és amelyben szerinte lehet, hogy az anyagi értelemben vett film eltűnik, de az

absztraktabb értelemben vett mozi nem fog eltűnni.<sup>32</sup> Szerinte ezért az összehasonlításnál nem a fizikai különbségekre kell fókuszálni, mert amint a konkrét digitális technológiákat és azok használatait hasonlítjuk össze, a különbség szinte elenyészik.

Manovich Mitchell több állításával is szembehelyezkedik, többek között azzal, hogy a digitális képek esetében több információval találkozunk, mint az analóg képek esetében, és hogy az analóg kép a replikáció során veszít a képminőségéből.<sup>33</sup> Szerinte egy nagyobb felbontású digitális fénykép hiába áll sok pixelből, ha nincs elég tárhelyünk hozzá, vagy ha továbbítani akarjuk, a minősége jelentős mértékben romlik. Ráadásul egy kép hiába közvetít több információt, mint amennyi hasznos lehet egy néző számára, hisz az emberi szem nem tud befogadni, az emberi agy nem tud feldolgozni annyi információt.<sup>34</sup>

Az analóg és a digitális kép egyértelmű elválaszthatóságával Peternák Miklós sem ért egyet, aki az *Új képfajtákról* című könyvének *Computer és kép* című fejezetében<sup>35</sup> Magyarországon az elsők között beszél a digitális és a szintetikus képekről, és aki a fotográfia történetét az emberi képalkotás történetének részeként vizsgálja. Ennek a „szakaszai” szerinte nem váltják egymást, hanem szimultán, vagyis együtt léteznek. Amennyiben a kialakulásukat követve mégis időben, vagyis kronologikus rendben gondoljuk el, akkor ugyan elkülöníthetjük egymástól a három szakaszt, de állítása szerint a fotográfia felfedezéséhez kapcsolható középső szakasz csupán átmenetinek tekinthető az első, „a kézzel vagy valamely közvetlen érintkezéssel alapuló eszközzel készített képek korszaka”<sup>36</sup> és a harmadik, vagyis a „computer” vagy más néven a „kezelhető kép” korszaka között.<sup>37</sup> Lévé, hogy a fény által közvetített, „optikai időszak”-nak nevezett korszak, amely a fotográfia 19. századi felfedezéséhez köthető, és amelyet „az adott látványvilág és a képkészítő berendezés tér/időbeli azonosíthatósága”,<sup>38</sup> valamint egyfajta fény által létrehozott kontaktus- és lenyomatlogika jellemez, valójában előkészítette az apparátusokkal „kezelhető kép” korszakát.

A kilencvenes években elterjedt analóg–digitális megkülönböztetést és a digitális kép eltűnő referencialitásának felpanaszolását egyaránt kritikával kezelő Jens Schröter az *Analóg/digitális. Referencialitás és intermedialitás* című tanulmányában<sup>39</sup> amellett érvel, hogy a referenciát a jelek használata hozza létre, ami adott kontextus és a kontextusra utaló diskurzusok nélkül nehezen értelmezhető. Szerinte az analóg–digitális megkülönböztetés olyan médiaspecifikus ontológiai kategóriákon alapul, amelyek technológiai szempontból sem elfogadhatóak, és amelyekre alapozva a kilencvenes évek fotográfiáról szóló diskurzusa alapján azt gondolhatnánk, hogy a digitális képhez rendelt manipulációprobléma az oka a referencia hiányának, a képek valóságtól való eltávolodásának. Holott szerinte a digitális képre (valóban) jellemző könnyű megváltoztathatóság – csakúgy, mint az analóg képektől eltérő adattárolási, terjesztési és feldolgozási módok – nem minden esetben jelentik a referencia felfüggesztődését. Annak „megtalálásához” szerinte egy adott kontextusban felhalmozódó, több médiumon keresztül érkező meggyőző információmennyiség szükséges.

## A szintetikus képek szép új világa

■ A kortárs képvitákban kitüntetett szerepet kapnak az interneten továbbított, technológiai médiumokkal (fényképezőgép, okostelefon) előállított, különféle applikációkkal manipulált vagy a „mesterséges intelligenciának” nevezett újfaj-

ta technológiák (AI/MI) segítségével „generált” ún. szintetikus képek. Ezekkel a közvetlenül beazonosítható képtárgy nélküli, legtöbbször szavak keresőprogramba írásával „generált” képekkel kapcsolatban még mindig sokakban megfogalmazódik a digitalizáció kapcsán gyakran felvetett (és sokszor elvetett) probléma: mintha ezek a képek még nagyobb távolságra vinnének minket a képek keletkezésének eredeti kontextusától, vagyis attól az állapottól, amit a képek valóságvonatkozásának vagy – hétköznapi fordulattal élve – „a képek kézzelfogható valóságának” szoktunk nevezni.

Ahogy Csepeli György fogalmaz: „A mesterséges intelligencia által képzett képnek nincs dologi alapja, de van jelentése.”<sup>40</sup> Hargitai Henrik megfogalmazásában pedig: „A szép új világ képei referencia nélküliek. Soha nem vagy soha nem úgy létezett emberek, tárgyak, történések jelennek meg hitelesnek tűnő fotókon vagy tényleges műalkotásoknak kinéző képeken, műalkotásokat szimuláló képszimulációkon.”<sup>41</sup>

A kép és a referencia összekötésének nehézsége pedig úgy tűnik, különösen képpen zavaróan hat azokra a fényképek olvasásához kapcsolódó, a nyilvánosságba is mélyen beivódott társadalmi gyakorlatokban elsajátított képolvadási reflexekre (igazolványkép, családi események fotói, sajtófotók), amelyek a fényképek dokumentumokként, igazoló és bizonyító erejű médiumokként való kezelését feltételezik.

E gyakorlatokban – az elméletírók intései ellenére és a fotóművészeti absztrakció példaértékűsége ellenére – a fényképtől még mindig azt várjuk el, hogy hitelesítsen, tanúsítson és igazoljon.

A szintetikus kép ugyanakkor – ha egyáltalán valahogy – nem közvetlenül, áttételesen, indirekten vonatkozik a világra. A jelenség megnevezésére és leírására használt szintetikus szó eltérő jelentéseiből többet is hordozó szintetikus képet egyrészt azzal vádolják, hogy mesterséges, vagyis művi úton előállított, ahogy például a műszálas ruhaanyagok. Valami olyat hordoz, ami nem természetes, valami olyat közvetít, ami a „természetben” nem vagy nem úgy fordul elő.

A szintetikus szó másik gyakran használt jelentése alapján a szintetikus kép szintetizál is, vagyis egyesít, összegez. Egy programba mint fekete dobozba betáplált képi elemekből új (abban a formában addig nem létezett) képeket rak össze. Olyan elemekből, amelyek eleve nem „természetesek”, hisz mediatisáltak, vagyis médiumok (fényképezőgép, okostelefon) által rögzítettek és közvetítettek, digitalizáltak és a felhasználók számára közvetlenül nem hozzáférhető adathordozókon, a felhasználó által nem látható formában és helyen rögzítettek.

Szintetikusnak nevezett képekkel ugyanakkor a festészettörténetben is találkozhattunk már. Picasso egyik korai festészeti korszakát „szintetikus kubizmusnak” nevezte, ami az „analitikus kubizmussal” párhuzamba állítva a képnyelvi elemek szintézisét, vagyis összegyűjtését, egybeszerkesztését jelentette, szemben azok analízisével, vagyis részekre bontásával és különböző nézőpontokból való bemutatásával. Ám míg Picasso ebben a korszakában a saját tudatában tárolt képeket és képi elemeket használta, amikből kézzel egy kézzelfogható dolog (festményt) állított elő, a napjainkban szintetikusnak mondott kép nem emberi, hanem gépi memóriában tárolt képi elemekből generál egy új képet, amiből lehet ugyan kézzelfogható kép (dolog), de azt szintén egy gép (nyomató) fogja előállítani a felhasználó által közvetlenül nem látható képekből.

A szintetikus kép kifejezés mellett nemrég született a fotográfiát helyettesítő promptográfia fogalma, amelyet 2023-ban egy német képzőművész, Boris

Eldagsen vezetett be a köztudatba, amikor visszautasította a Sony World Photography Award díját azzal, hogy az általa beküldött és nyertesnek választott képe nem is fénykép valójában, hanem promptográfia.<sup>42</sup> A mesterséges intelligenciával előállított szintetikus képek kreativitásfaktorát ugyanis az úgynevezett „promptok” (hívószavak, utasítások, prediktív képleírások), vagyis a programokba betáplált nyelvi megfogalmazások adják. A meglepetés faktorát pedig többnyire ismeretlen és láthatatlan programozók által írt programok, amelyekből – egyelőre legalábbis – gyakran torz, aránytalan, túlzó és giccses képek jönnek elő.

Ami a fotóalapú szintetikus képek vagy a fotografikus látásmódot és reprezentációs logikát imitáló promptográfia területén különösképp megosztó kérdésnek számít, az az élő vagy valaha élt emberek fényképeinek tudtuk és belegyezésük nélküli „felhasználása”. A képgeneráló programok (DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion) „feketedobozaiban”<sup>43</sup> a programok analizálják, elemeire bontják, vagyis „szétszedik”, majd pedig szintetizálják, vagyis „újraalkotják” ezeket a tárgyasított és kisajátított arcokat vagy arcrészleteket (pl. szemeket, orrokat, füleket), amelyeknek a részleteit gyakran más arcokkal vagy azok részleteivel „keverik össze”, és olyan helyszíneken, kontextusokban jelenítik meg és „használgatják föl” (például animációs filmekben), ahol azok eredetileg soha nem voltak.

Ezekre a fotóalapú szintetikus képekre jellemző a hibriditás, amely a fotografikus realizmus és az absztrakció szemmel láthatatlan összekeveredéséből származik, s azért is okozhat sok zavart, mert a képhasználati társadalmi gyakorlatok és az azokat beazonosító társadalmi terek képhasználati és képolvasási módjai még nem eléggé differenciáltak, mivel az új jelenségek befogadásához még nem alkalmazkodtak eléggé. Vagyis nem csupán az okoz zavart – amiről a szintetikus képek kapcsán tán a legtöbb szó esik napjainkban<sup>44</sup> –, hogy a képeket olyan kontextusokban is hamisítják, torzítják (pl. sajtó, történelmi dokumentum), ahol a képnek hitelesítenie kellene és tanúságtételnek kellene lennie. Hanem az is zavart okoz – ahogy a képelőállítás történetében ez mindig is zavart okozott, ha újfajta képekkel kellett valamit kezdeni (lásd impresszionizmus, absztrakció, fotó, film) –, hogy a szintetikus képeket egyelőre nem tudjuk „hova” tenni. Lévéen, hogy nincsenek még sem általánosan elterjedt új képhasználati gyakorlataink, képolvasási reflexeink és a szintetikus képek biztonságos használati helyeit kijelölő vagy azokat szabályozó társadalmi normáink sem. Nincsenek még olyan gyakorlatba ültethető elméleteink, játékszabályaink és jogszabályaink sem, amelyek megfelelően tudnák kezelni az új jelenségeket. Mindeközben a megszokott, régi reflexek sok szempontból működésképtelennek bizonyulnak. De vajon miért?

Egyfelől azért, mert a szintetikus képek kiforgatják a természet–kultúra viszonyt. Azáltal, hogy rajtuk keresztül az emberre nem mint „imago Dei”-re tekintünk, az embert nemcsak hogy nem Istenhez, de még csupán nem is a természethez tartozónak tekintjük. Mert amennyiben a fényképet mint képmást, legyen az analóg vagy digitális, nem az emberhez tartozónak tekintjük, hanem egy olyan „digitális kultúrához”, amelyből – paradox módon – épp a kultúrát létrehozó ember szorul ki, és válik kiszolgáltatottjává a „kultúrának”, akkor el kellene fogadnunk azt, hogy az ember cselekvésre, a vizuális környezete és a képek használatának alakítására képtelen lény. Holott a szintetikus képek esetében is mindig ott van a cselekvő ember, hisz az emberi arcokat „szétkapó” programokat is emberek írják, a programba mások fotóit is emberek vagy emberek által írt

és használt programok táplálják be, a promptokat is emberek adják, és a programok által generált képeket is emberek „használgják” vagy „nem használgják”.

Másfelől azért is nehéznek tűnik az új képfajták helyének kijelölése, mert akik a képeket generáló programokat írják – foucault-i értelemben –, nem lettek még felruházva „szerző funkcióval”<sup>45</sup>. Amíg a diszkurzív mezőben nincs tisztázva a szerzői név, a tulajdonlás viszonyai és a szerző pozíciója, az adott mezőben aligha lehetséges annak a helynek (vagy azoknak a helyeknek) a kijelölése, ahol a szerző funkció kifejti hatását. Foucault-val (és az általa idézett Beckett-tel) szólva, amíg a „mit számít, ki beszél” szólama érvényesül, amelyben a „kortárs írásművészet talán legfőbb etikai princípiuma fejeződik ki”,<sup>46</sup> addig a diszkurzív tér működését sem érthetjük meg a maga komplexitásában, hisz a szintetikus képek diskurzusában központiává váló valóság-fikció és valóság-szimuláció kérdéskör a szerzők és cselekvők kijelölése, a szerzők és a cselekvők viszonyrendszerének föltárása nélkül aligha lehetséges. Szerző nélkül nincs cselekvés, és nincs felelősség sem. De a szintetikus képek fotók körüli diskurzusa ehhez a ponthoz még csak részlegesen érkezett el.

A szintetikus képek jelenségét új paradigmának tartó, és emellett kitartóan érvelő Fred Ritchin így fogalmaz *The Syntetic Eye* című könyvében: a fabrikált képek a valóságérzékelésünket is felforgatják azáltal, hogy „nem arra utalnak, ami már eleve van, hanem arra, ami lehetne”,<sup>47</sup> s mindezt a fotórealizmus kontextusában teszik.

Ritchin a szintetikus képeket nem a kubizmussal és nem is az absztrakcióval, hanem a szürrealizmussal állítja párhuzamba, arra „cadavre exquis” nevű szürrealista társasjátékra utalva, amelyben többen hoztak létre egy képet, mégpedig úgy, hogy mindenki hozzárajzolt az előző rajzoló által megformált testrészhöz egy másikat. Vagyis közös szerzőséggel. Mindenki úgy rajzolta tovább a képet, hogy a rajz többi részletét nem látta, és nem tudta, ki mit rajzolt hozzá. Szerinte a szürrealisták által felmagasztalt kiszámíthatatlanság, ami a szintetikus képeket jellemzi, még az algoritmust létrehozók számára is létezik.<sup>48</sup> Amíg a művészetben a véletlen lehet a kreativitás forrása, másutt, például a Ritchin által vizsgált és gyakorló képszerkesztőként is ismert sajtófotók esetében a kiszámíthatóság és az átláthatóság, vagyis a szerző pozíciójának a hiánya a szintetikus képhasználatok egyik legnagyobb jelenkori problémájának tekinthető, amelyre szerinte – legalábbis ebben az átmeneti időszakban – a sok példával szolgáló edukáció és esetelemzés, valamint a fotózsurnalizmusban már időnként megjelenő etikai kódexek használata lehet megfelelő válasz, amelyet ő maga is gyakorol és szorgalmaz, amikor könyvében dokumentálja, csoportosítja, kontextualizálja és elemzi a promptok által generált abszurd helyzeteket megjelenítő – általa még gyűjtőnéven szintetikus képeknek nevezett – promptográfiákat, amelyeken például Martin Luther King beszédén a program csak fekete résztvevőket „generál”, egy vietnami háborús katona kezébe okostelefont „rak”<sup>49</sup>; a világ legszebb nőjét piros szemmel „ábrázolja”<sup>50</sup>; a világ legjobb édesanyját pedig nem emberi lényként, hanem majomként „jeleníti meg”.<sup>51</sup> Ezáltal nem csupán valósat és valótlant, hanem természetet és kultúrát is összekever.

■ Az analóg–digitális–szintetikus szálon elbeszél (fény)képtörténet nem ért véget, napról napra íródik. Pontosabban nem íródik, hanem írják. De nemcsak „ők”, a névtelenek, a láthatatlanok és arctalanok írják, hanem mi is írjuk, mindannyian, mint felhasználók vagy fel nem használók, mint mások fényképeit és képmásait tiszteletben tartók vagy tiszteletben nem tartók, mint felelőségükkel tisztában lévők vagy tisztában nem lévők, programírók, programokat használók, képeket nézők, befogadók, átalakítók, szabályokat alkotók és jelenségeket elemzők, akik – addig is, amíg nincsenek megfelelő törvények és fényképhasználati normák – tudják, az írás, legyen az promptográfia vagy fotográfia, „programírás” vagy „fényírás”, hatással, hisz felelősséggel járó cselekvés. Mert bármilyen névvel is illetjük, nem a gép és nem az algoritmus, hanem – intelligensen vagy sem, névvel vagy névtelenül, önállóan vagy másokkal együtt, géppel vagy gép nélkül láthatóan vagy láthatatlanul – a valóságos ember cselekszik.

#### ■ JEGYZETEK

1. Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története*. (Ford. Pór Péter) In: *Uó: Angelus Novus*, Magyar Helikon, Bp., 1980. 689–709.
2. Uo. 689.
3. Uo. 689.
4. Uó.: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In: *Uó: Kommentár és prófécia*. (Ford. Barnai László) Gondolat, Bp., 1969. 301–334.
5. William John Mitchell: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, Cambridge, 1994.
6. Tóth Balázs Zoltán: *A posztfotográfia állapota*. Fotóművészet. 2020. 3. sz. 3. [https://fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/202003/2003\\_a\\_posztofografia\\_allapota](https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/202003/2003_a_posztofografia_allapota)
7. Házás Nikoletta: *Fénykép és etika: vakfolt az etikátörténetben, rejtett szál a huszadik századi fotóelméletekben*. Korunk 2025. 7. sz. 63–79.
8. Rosalind Krauss: *Megjegyzések az indexről*. (Ford. Tímár Katalin) EX Symposium 2000. 32–33. sz. 4–16.
9. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. (Ford. Veress Panka és Sebesi István). Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Bp., 1990.
10. Uo. 42.
11. Uo. 17.
12. Uo. 9–10.
13. Uo. 15.
14. Uo. 9.
15. Uo. 41–42.
16. Uo. 24.
17. Uo. 14.
18. Uo. 9.
19. Uo.13.
20. Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis, A tipográfiai ember létrejötte*. Trezor, Bp., 2001.
21. William John Mitchell: i. m. 14.
22. Uo. 14.
23. Uo.
24. George Orwell: *1984*. (Ford. Sziogyártó L.). Európa, Bp., 1989. 25.
25. William John Mitchell: i. m. 57.
26. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*.
27. William John Mitchell: i. m. 57.
28. Uo. 230.
29. Uo.
30. Susan Sontag: *A fényképezésről*. Európa, Bp.,1999. 9.
31. Lev Manovich: *The Paradoxes of Digital Photography*. In: *Fotographie nach der Photographie*. Fotomuseum Winterthur, 1997.
32. Uo. 4.

33. William John Mitchell: i. m. 13.
34. Lev Manovich: i. m. 4.
35. Peternák Miklós: *Új képfajtákról*. Balassi, Bp., 1993. 73–79.
36. Uo. 73.
37. Uo. 74.
38. Uo.
39. Jens Schröter: *Analóg/digitális. Referencialitás és intermedialitás*. <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/schroter-analogdigitalis/>
40. Csepeli György: *A transzhumán művészet tragédiája*. Korunk 2025. 7. 13–18. 17.
41. Hargitai Henrik: *A szintetikus képek kora elé*. Élet és Irodalom 2022. 39. sz. 12.
42. Lásd Baki László Interjúját Boris Eldagsen-nel: *AI Generated Images are not Photography*. <https://punkt.hu/en/2025/03/16/ai-generated-images-are-not-photography-interview-with-boris-eldagsen/>
43. Badinszky Áron: *A beavatkozási pontok stratégiája, észrevételek és javaslatok a mesterséges intelligencia szabályozásával kapcsolatban*. Themis 2023. december 6. 36.
44. Vö. Fred Ritchin: *The Synthetic Eye, Photography Transformed in the Age of AI*. Thames And Hudson, Malaysia, 2025.; továbbá Kéri Gáspár: *Vajon a fénykép meg tudja őrizni hiteles tanúként betöltött szerepét a mesterséges intelligencia korában?* <https://punkt.hu/2025/05/04/vajon-a-fenykep-meg-tudja-orizni-hiteles-tanukent-betoltott-szerepet-a-mesterseges-intelligencia-koraban/>
45. Vö. Michel Foucault: *Mi a szerző?* In: Uó: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 119.
46. Uo.
47. Fred Ritchin: i. m. 13.
48. Uo. 12.
49. Uo. 73.
50. Uo. 63.
51. Uo. 64.

