

Fám Erika

Képhálók

A képek mint élőlények

A képek¹ szeretnek más képekhez kapcsolódni

Úgy beszélek a képekről, mintha önálló akarattal, szabadsággal rendelkező lények volnának. Nem véletlenül. W. J. T. Mitchell *A képek élete* c. könyvében² a képeket élőlényeknek tekinti, sajátos metaforikus kontextusban. A hasonlat, a metafora hitelessége argumentálható: a képek nagyon sok vonatkozásban az élőlényekhez hasonló tulajdonságokkal rendelkeznek, de leginkább úgy kezeljük őket, mintha élőlények lennének. Az antropomorfizáció még nem jogosít fel arra, hogy a képeket valódi élőlényeknek tekintsük, a képekhez való viszonyunk megértésében minden bizonnyal nagy segítségünkre lehet, ha élőlényekként beszélünk rólunk, analizáljuk őket.

A kiállítóterek, a kiadványok, a múzeumok, a gyűjtemények felületet biztosítanak képek találkozására, együttélésére, kapcsolódására. Egy-egy kép számos képkapcsolattal rendelkezhet, ha fizikai elhelyezését vesszük figyelembe. Ezek a kapcsolatok lehetnek esetlegesek vagy tudatosan megalkotott jellegűek, többnyire egy bizonyos időintervallumra érvényesek. Olyan képkapcsolatok is kialakulhatnak, amelyek nagyon erősek, nevezetesen ha egy kép része lesz egy másik képnek. Ezek konstans kapcsolódások, amelyek tartalmi eredetüek legtöbbször, vagy a kép-a-képben jelenség részeként jönnek létre. Sokszor nem a kép a maga eredeti állapotában kerül kapcsolatba más képekkel, hanem reprodukcióként vagy csak referenciálisan van jelen. Egy bizonyos kép visszautalhat más képekre.

A képek szeretnek társas életet élni

W. J. T. Mitchell a képek életéről beszél, a képeket pedig élőlényeknek tekinti. A metaforikus megközelítés, amelyet Mitchell követ, a képek sajátos használatára utal elsősorban. A metafora az emberről mint képhasználó lényről, mint képalkotó lényről relatál.

Képhasználókként³ a képekkel való találkozásaink során, az interpretáció, a képélmény folyamatában számos más képhez kapcsoljuk a látott képet. Az alábbiakban nem az interpretáció során létrejövő konnexiókkal foglalkozom, amelyek minden befogadóban kialakulhatnak,

Fám Erika (1973) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár, fam_erika@yahoo.com

¹ Itt materiális képekre utalok.

² Lásd W. J. T. Mitchell: *Das Leben der Bilder*. München 2008.

³ A képalkotási és képértési folyamatunkat nagymértékben meghatározza, hogy mikor milyen típusú és milyen mennyiségű képpel találkoztunk.

hanem azokkal a képkapcsolatokkal, amelyek az alkotás folyamatában már megjelennek, azon képkapcsolatok azonosítására fókuszáló, amelyek a képtestben jelen vannak.

A képek megszületnek, létrejönnek. A képek eltűnnek, a képeket elpusztítják, a képek elpusztulnak. Életük során a képek előszeretettel jelennek meg képközösségekben, képcsoportokban, képhálókbán. A legtöbb kép más képpel, képekkel van kapcsolatban. A képek sok vonatkozásban hasonlítanak az élőlényekhez. Mitchell a képek élőlényként való elfogadásához számos argumentumot sorakoztat fel: „Hasonlítanak a képek az élőlényekhez? Megszületnek a képek? Meghalnak a képek? Meg lehet ölni a képeket?” Helena Curtis⁴ definícióját használja Mitchell: „Az élőlények magas fokon szervezettek, homeosztatikusak (önazonosak maradnak), növekednek és fejlődnek, alkalmazkodnak, felveszik a környezet energiáját, átalakítják ezt az energiát, reagálnak az ingerekre, és reprodukálódnak, szaporodnak.”⁵ H. Curtis biológiai kritériumainak többnyire megfelelnek a képek, de természetesen néhány változtatásra azért szükség van. A növekedés és a fejlődés, amely általában az élőlényeket jellemzi, nem teljes mértékben érvényes a képek esetében. A fejlődést érthetjük a kép, a mű létrehozására, de a mű a későbbiekben homeosztatikus marad. (Persze az öregedési folyamat tekinthető befogadásesztétikai folyamatnak, egyfajta fejlődésnek.⁶)

Nemcsak a képek, de a médiumok sem élnek magányosan, gyakran migrálnak, új médiumokban bukkannak fel: lásd festményről, filmről készített fotó, kollázsban festményben használt fotó, lefestett fénykép stb. A képi médiumok migrációjuk során állandó változásban vannak, de ugyanakkor konzerválják referenciálisan a médiumot és természetesen a vizuális produktumot, a képet. Mitchell azt is hangsúlyozza, hogy a képek elsősorban azért nem szeretnek magányosan létezni, mert az ember mint képhasználó lény szereti összegyűjteni a képeket, magángyűjteményekben, fotóalbumokban csoportosítja azokat, múzeumokat, galériákat hoz létre, a facebookoldalakon, a honlapokon, a kiadványokban képhalmazokkal találkozunk. Tehát a képek és a médiumok is szeretnek kapcsolódni. „Minden médium vegyes médium.”⁷

A képek találkozása

Eredeti képek találkozása

Eredeti alkotások többnyire múzeumokban, kiállításokon találkoznak egymással. A képek egy kiállításon egy sajátos hálózatot képeznek, amely a kiállítás után átrendeződik. Az eredeti képek esetében nincsenek állandó hálózati térképek, hanem egy folyamatos képmigrációról beszélhetünk, egy állandó újraszerveződésről. A kép élete ebben az állandó mozgásban is lemérhető, vannak mozgékonyabb és stabilabb képkalkítások, vannak, amelyek soha nem mozdulnak el a születési helyüktől, ott maradnak az alkotó életterében, de vannak olyanok is, amelyek kontinenseket utaznak át többször is egy évben. Ebben az esetben a kép-alkotások anyagiságukkal, materialitásukkal együtt változtatnak helyet.

⁴ Lásd Helena Curtis: *Biology*. New York 1979.

⁵ Vö. W. J. T Mitchell: *i. m.* 70. (Saját fordítás – F.E.)

⁶ Vö. uo.

⁷ W. J. T Mitchell: *i. m.* 181.

Kópiák, reprodukciók találkozása

Ha a virtuális térre gondolunk, akkor a fotó vagy film segítségével bármilyen más képről kópia készíthető, az így létrejövő reprodukciók már egy új médiumban, új materialitáshoz, más hordozókhoz kötve is megjelenhetnek. A reprodukciók mint viszontképek sokféleképpen kapcsolódhatnak egymáshoz, beépülhetnek, transzplantálódhatnak új képekbe, új képcsoportok részeivé válhatnak. Egy műalkotás kép élettörténetének lényeges részét képezi a mű földrajzilag körvonalazható helyváltoztatása, utazásai, az a térkép, amelyet bejár, amelyen végigvizsik használói. A műalkotás mozgásának rajzolata olyan lenyomat, amely sokat elárul a mű értékéről, befogadási kontextusáról.

A virtuális felületeken többnyire kópiák találkoznak. A kortárs esztétikai, művészetelméleti diskurzusban az eredetiség nem alapvető terminus, ahogyan korábban értették, mert az ismételt kép elfogadásával a hangsúly az újrahasználhatóság hogyanjára tevődik át, a rekontextualizálás mikéntjére. Az újszerűség és az eredetiség a reprodukció által átminősül, de nem tűnik el. Lehet eredetien használni egy reprodukciót egy új környezetben, egy új kép elemeként, részeként, lehet egészen újszerűen reprodukálni stb. A Benjamin által elvesztettnek hitt aura voltaképpen újjászületik, az aura is bizonyos értelemben reprodukálódik, vagy fogalmazhatunk úgy, hogy a régi sem vész el, sőt egy új aura születik. Egy festményről készült fotónak is megvan a maga aurája, és ezzel még nem rabolta el a festmény meglévő auráját. „Ami itt hiányzik – mondja Benjamin –, az aura fogalmában foglalható össze. Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája. A folyamat szimptomatikus; jelentősége messze túlmutat a művészet területén.”⁸

Képhálóképződés

Gilles Deleuze és Felix Guattari *Anti-Ödipusz. Kapitalizmus és skizofrénia*⁹ című kötetükben bevezetik a rizóma fogalmát. A rizóma egy kapcsolatrendszer, amely egy föld alatti hálózat mintájára, a gyökerek és gumók közti láthatatlan kapcsolat biológiai alapjaira épül. A rizóma nem más, mint hálózat.¹⁰

A képhálók, képcsaládok, képkonglomerátumok, képcsoportok sajátos képződmények, amelyeket a képhasználó lény, az ember alkot meg, miközben kialakulnak sajátos kapcsolódási minták. A képhasználat során a képhálókból vannak kitüntetett képek, amelyek nagyon sokszor és sokféle képpel kapcsolódnak.

A képhálók különféle médiumokat kapcsolnak egybe a médiumváltás, a remedializálás folyamatában.

Horizontális képhálók. A reprodukált kép

A legfontosabb kritérium, amelyről Mitchell a Curtis-féle élőlény-definíció kapcsán beszél, a képhálók szempontjából a *reprodukció*. Azt tapasztaljuk a mindennapi képhasználatunk során,

⁸ Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Letöltve: 2019. aug. 12. 15:11.)

⁹ Lásd Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992.

¹⁰ Vö. Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Rhizom*. Ford. Dagmar Berger. Berlin 1977.

hogy egyre inkább felgyorsult a képek reprodukciója, ismétlése, ezzel együtt a médiumváltásuk is megnövekedett, megsokszorozódott. Olyan sokféle lehetőségünk van képeket másolni, ismétlni, olyan sok technikai eszköz áll a rendelkezésünkre, miközben minimálisra rövidült a reprodukció időtartama, hogy az újrafelhasználási lehetőségek sokasága egyre nagyobb területet kínál a képhasználók, képkalkotók számára. Így egészen természetes, hogy egyre bonyolultabb képhálókat hozunk létre. Minden képismétlés egy hálózatépítési aktus.

A képek vándorolnak, folyamatos migrációban élnek. Egy festmény a 15. századból ma már Instagramon vagy egy GIF részeként jelenhet meg, mint fotó vagy mozgókép, de lehet, hogy egy festményről készült fotóról készült fotó egy kollázs része lesz, és így sajátos képhatványok születnek. Sőt a képek egymásba épülnek, integrálódnak, transzplantálódnak, nemcsak médiumot váltanak, hanem új képek részeként, elemeként is felbukkanhatnak, és ma már nemcsak négyzethatványozott képekről beszélhetünk, hanem a sokadik hatványon is megjelenhetnek. Walter Benjamin 1935-ben írt tanulmánya a műalkotás reprodukciójában a mű lefokozásának veszélyét látta. Érdekes módon a két világháború közti időszakban az akkori nyomdatechnika, illetve a fotográfiai eljárások rémisztően hatottak, maga Benjamin szédítő felgyorsulásról beszél: „...a műalkotás technikai reprodukciója új jelenség, mely a történelem során megszoktatásokkal, egymástól időben távoli hullámokban, ám egyre erőteljesebben érvényesül”; „...a képi reprodukció folyamata olyan szédítően felgyorsult, hogy már lépést tudott tartani a beszéddel”.¹¹

A kópiák, reprodukciók sajátos képkapcsolatokat hoznak létre. Ha fotót készítünk egy vizuális műalkotásról, akkor egy folyamatos kapcsolatot hoztunk létre, a fotó visszautal a lefotózott műre. Az eredetiség kérdése, amelyet Benjamin tárgyal, nem tevődik fel, mert a kópia is eredeti, csak a tárgya egy másik alkotás, de a két alkotás nem hasonlítható, mediálisan semmiképpen. A reprodukció egy technikai folyamat eredménye legtöbb esetben, a megsokszorozás létrehoz egy hálózatot, egy olyan képfüggvényt, amely a reprodukált és a reprodukció(k) között áll fenn. Ebben az esetben ismételt képekről beszélünk, a reprodukció során a képszerkezet legtöbbször nem változik, csak egy új mediális kontextusba kerül. A reprodukció sokszor csak ismeretterjesztést szolgál, de alkotói szándékkal is készülhet. A reprodukciók segítségével egy horizontális képháló jön létre. Lásd Aby Warburg *Bilderatlas Mnemosyne* c. reprodukciógyűjteménye egyike az első ilyen tudatosan szerkesztett horizontális képhálóknak. A gyűjtemény maga akár önálló műalkotásnak is tekinthető, miközben egy képkapcsolati háló létrehozásával találkozunk.

Vertikális képháló. Viszontképek

A viszontkép (egy új képben megjelenő ismételt kép) akkor születik meg, ha két különböző kép találkozik, pontosabban, ha egy kép egy másik képbe épül be, létrehozva egy képkapcsolatot. A két kép egy közös létformát kezd el. Sok esetben egy transzplantáció történik, mivel az egyik kép befogadja a másikat. Itt akár egy hierarchikus viszonyról is beszélhetünk, mert a befogadó kép a viszontképet, az ismételt képet dominálja. Az ismételt kép nagyon sok esetben ismerős kép.

A viszontképek azok az ismételt képek, amelyek új képkalkotásokban, új képi környezetben jelennek meg képelemként. Ebben az ismétlési folyamatban a képek hatványozásáról beszélhetünk. A képmigráció, képimplantáció eredménye, hogy egyszerre több kép van jelen, nem

¹¹ Walter Benjamin: *i. m.*

lineárisan, hanem integrált módon, egy kép tartalmaz egy vagy több képet. Nemcsak a műalkotások területén, de a hétköznapi képhasználásban, képalkotási tevékenységeinkben, az aktuális képi kultúránkban egyre többször használunk újra képeket, emelünk be új képeink kontextusában már meglévő, ismert képeket. Újrahasznosítjuk a képeket, azaz rekontextualizáljuk, remediátizáljuk, újraértelmezzük.

Referenciális képhálók

A képek nemcsak reprodukció során, hanem referenciális értelemben is megjelenhetnek egy új környezetben. Ezzel egy nagyon erős képkapcsolatrendszer, egy kép-hálózatot teremtünk. Azok a képek, műalkotások „csomópontokat” képeznek,¹² amelyeket egy másik vizuális kontextusban ismételnék, azaz kópiaként vagy referenciálisan vannak jelen. A legegyszerűsebb hálózati kapcsolódás a reprodukció. A referenciális képisméltés lazább kapcsolódást jelent. Például Újvárossy László *Politolatria* című alkotása Matthew Barney *Entered Apprentice Cremaster Cycle 3* (2002) című printje után készült, amely referenciális háttérrel képez. Újvárossy műve által a művészettörténet egy másik alkotásával találkozunk úgy, hogy a szerző nem használja a mű reprodukcióját. Egy képi párhuzam jelenik meg, amelyben az egyik alkotás mint kiindulási rendszer van jelen a létrejövő mű számára. Bartha József *Ez nem egy... I (Ceci n'est pas... I)* (2014) című alkotása René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (1929) művét idézi; a referencialitás itt a szöveg által, a mondat szerkezet által valósul meg, nem a kiállított tárgy nyomán. A referencialitás Bartha alkotásában a befogadó, a néző művészettörténeti felkészültségét feltételezi, Magritte neve és a festmény címe sehol nem jelenik meg.

A transzmedialitás

Az ismételt képek hálózatépítő képek. A transzmedialitás jelensége által egyik kép megjelenik egy másik képben, miközben az eredeti kép medialitása is csak utalásszerűen van jelen. Ha egy filmkép állóképként jelenik meg, akkor a film mint mediális környezet nincs jelen, de utalásokból, többnyire szöveg segítségével tudomást szerzünk az eredeti mű mediális környezetéről. Ám közben csak a fotóval találkozunk mint állóképpel, a filmfotó pedig ki van ragadva nemcsak mediális, hanem időbeli és montázkörnyezetéből is. A mediális attribútumok is csak referenciálisan vannak jelen, ezeket többnyire tudjuk, észre vesszük vagy felhívják rá a figyelmünket. A médiacsere során újraprendeződnek a képi attribútumok is. A viszontképek elvesztik legtöbbször eredeti materialitásukat, hacsak nem homogén materialis ismétlésről beszélünk, amikor fotóról fotót, filmről filmet készítünk. A legtöbb ismételt kép, viszontkép felismerhető mint ismételt kép. A felismerhetőség feltételez legtöbbször egy bizonyos jártasságot a képi kultúra területén, esetleg művészettörténeti ismereteket is igényel.

A felismerhetőség és az azonosíthatóság sok tényező. A homogén mediális képisméltés például, ha egy festmény egy másik festményt ábrázol. A festmény a festményben is festett, csupán a festmény kerete nem valódi, a keret is festett. Ebben különbözik a befogadó kép a befogadott képtől, a befogadó kép valós, materialis kerettel rendelkezik. De ha egy fotót készítünk erről, akkor a fotó lesz a befogadó kép, és a festményt ábrázoló festmény lesz az ismételt kép, a

¹² Lásd Barabási Albert László: *Behálózva*. Bp. 2016.

viszontkép. Például Jan Vermeer van Delft *Virginál mellett álló hölgy* (1673–1675.) című festményén három másik festményt látunk, azaz három festményt a festményben, ezek homogén mediális viszontképek. A festmények nem ismert művészettörténeti alkotások, egyszerűen az adott kor élettereinek részei, azonban tartalmi vonatkozásban egyáltalán nem elhanyagolható a jelentőségük. Veermer legtöbb festményén találunk ismételt képeket, mintegy sajátos kézjegyévé vált a kép-a-képben ábrázolása. Rajta kívül is számos olyan festményt ismerünk, amely sok más festményt ábrázol. Erre példa Samuel F. B. Morse *Gallery of the Louvre* (1831–1833) című alkotása is, amely több tucat festményt mutat meg a Louvre-ban. Samuel F. B. Morse munkáiban visszatérő elem az ismételt kép, előszeretettel ábrázolt galériákat, műtermeket, amelyek zsúfolásig tele vannak festményekkel, rajzokkal, szobrokkal, műalkotásokkal. Morse kortárs követője Lluís Barba, aki amúgy is zsúfolt klasszikus alkotásokat rendez át, új képeket helyezve el a már meglévők mellett vagy helyettesítve azokat, természetesen ebben az esetben is csak az alapmunkára való hivatkozást vállalja az alkotó, a képen feltüntetett más képekhez nem kap útmutatást a néző.

A képismétlés

A vizuális művészetek egyre gyakrabban élnek a képismétlés lehetőségével. A művészettörténet számos olyan példával rendelkezik, amelyek képeket ismételenek. A festmény a festményben a legkorábbi példája a kép-a-képben jelenségnek, a modern művészettel kezdődően egyre gyakoribb a hatványozott kép, és a médiumcsere, a remedializálás is egyre természetesebb folyamatként volt jelen az alkotómunkában, és egyre elfogadhatóbbá vált a befogadó közönség számára. Különböző médiumok és különféle képek találkozása, keveredése, egymásmellettsége, egymásba épülése, a képiplantáció, a képi okkuláció a kortárs vizuális művészet egyik axiómája. Ha az állóképek ismétlési arányát vizsgáljuk, akkor mindenféle statisztikai adat nélkül egyértelmű, hogy Leonardo da Vinci *Mona Lisa* (1503–1519) című festménye a leggyakoribb viszontkép, amely a legkülönfélébb mediális kontextusokban, a legsokfélebb értelmezésben jelen van. Hasonlóképpen nagy népszerűségnek örvend az ismételt képek táborában Diego Velasquez *Las Meninas* (1656) című festménye,¹³ illetve Edward Munch *Sikoly* (1893) című alkotása.

Az ismétlés a vizuális művészetek kontextusában semmiképpen nem elemezhető az eredetiség vonatkozásában, inkább az újraértelmezés, az átértelmezés felől lehet megközelíteni a jelenséget. Ez a readymade esetében is érvényes, amikor egy hétköznapi tárgyat a szerző kiemeli a hétköznapi környezetéből, rekontextualizál. Ennyiben minden ismétlés egyedi, még akkor is, ha ugyanazt ismétli. Deleuze az egyediségre úgy tekint, mint az ismétlésből fakadó lehetőségre.¹⁴ A művészetben a romantikáig az ismétlés mint elvárás volt jelen, ma viszont mint lehetőség jelenik meg, sokszor mint provokáció bukkan fel. Az ismétlés a vizuális művészetekben

¹³ A *Las Meninas* kapcsán egy online gyűjtemény is született a referenciális alkotásokról, amelyek Velasquez művére utalnak: <http://spacioars.blogspot.com/2010/07/otras-meninas.html>

¹⁴ „Az ismétlés az egyedi, egyszerivel van nagyon szoros kapcsolatban, semmi mással vagy hasonlóval nem azonosítható. A tükröződés, a visszhang, a képmás nem tartozik a hasonlóság vagy az ekvivalencia kategóriájába; sem az ikreket, sem a lelkeket nem lehet kicsérélni.” – Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. Ford. Joseph Vogl. München 1992. 77. (Saját ford. – F.E.)

hídként működik, korokat, stílusirányzatokat, alkotókat, képeket köt össze. Az ismétlés sokféle formában jelent meg a művészettörténet különböző szakaszaiban. A mimézis, az utánzás volt a legegyszerűbb formája az ismétlésnek, a kép célja a valóság ismétlése volt, pontos leképezése. Ismétlés volt az alkotási folyamat során használt technika mint tanulható minta, módszer. A téma ismétlése egy újabb szintre emeli a jelenséget. A műalkotások viselkedhetnek úgy azonban, mint *readmade*-ek, mint késztermékek, amelyet egy későbbi alkotási folyamatban reprodukcióként – legtöbbször esetében kópiaként – használnak.

Bódy Gábor feltételezte a nyolcvanas évek végén, hogy a filmtörténetben¹⁵ eljön majd az az időszak, amikor létrejönnek azok a rövid időtartamú filmegységek, hasonlóan a szavakhoz, amelyeket a filmondatok megszerkesztéséhez használnak, és egy filmszótár részei lesznek, ahonnan szabadon válogathat az, aki filmet szeretne készíteni. A jóslat megvalósult, még ha nem is egészen úgy, ahogyan azt Bódy elképzelt. Nem született meg a filmszótár, és nem alkotunk ugyan filmondatokat, de egyre népszerűbbek lettek a gifek, amelyek meglévő filmekből ragadnak ki nagyon rövid részleteket. Egyszerűbben fordulnak elő a filmekben részletek más filmekből. Bódy arra is kitért, hogy a filmelmélet nem verbális eszközökkel kell megvalósuljon, hanem a film eszközével, mintegy önreflexív módon. Bódy Gábor hipotézise arra a megállapításra épül, hogy annyira felhalmozódik a rendelkezésünkre álló képanyag, és olyan könnyen elérhetővé válnak a képek, hogy úgy fogjuk használni őket, mint a szavainkat. Természetesen képgrammatikai szabályok aligha léteznek, mert bármiféle szabályt felállítani, úgy tűnik, nem lehetséges, inkább az ismertség, illetve az elérhetőség fokától függ, hogy mikor és milyen képet használunk fel, ismétlünk meg új mediális környezetben, hatványozva azokat.

Az *appropriation art*, hasonlóképpen a *readmade* jelenségéhez, a kollázs technikára alapoz. A *found footage* film is az újrahasonosítás, az újrafelhasználás elvére épül. A kép-ismétlés sajátos formáival találkozunk a fent említett esetekben. A kollázs technika, amely több képet kapcsol össze, az egyik legkonkrétabb példa képhálók, képkapcsolatok létrehozására az alkotói folyamatban. El kell különítenünk az egy képen belül létrejövő képhálókat azoktól, amelyek különálló képek halmazát jelentik, amelyeket a közös megjelenés tere kapcsol össze. Ezen túl persze lehetnek tartalmi, tematikus vagy formai kritériumok, amelyek szerint a halmaz részévé váltak ezek a képek. Aby Warburg táblái, Gerhard Richter *Atlása* sajátos példái a képhálók létrehozásának, amely határterülete az alkotói és a kuratori munkának. A deleuze-i értelemben vett deterritorializálás és a reterritorializálás folyamata követhető nyomon ezekben a képgyűjteményekben. A reterritorializáció többnyire a kópiákra vonatkozik, azonban a kópia önmagában is egy de- és reterritorializáció, egy tér-időbeli elmozdítás.

A filmben is gyakran találunk álló és mozgóképeket, festményeket, fotókat, illetve homogén mediális kapcsolódásokat, filmet a filmben, amikor egy már létező filmrészlet jelenik meg egy új filmben. Zbigniew Rybczinski *Steps c.* filmjében Eisenstein *Patyomkin páncélos* (1925) című filmjének lépcsőjelenetét rendezi újra, a fekete-fehér filmrészletet alapul használja, amerikai turistákat emel be, akik valamiképpen viszonyulnak a filmes történésekhez. Az amerikai turisták úgy vesznek részt az adott filmes kontextusban, hogy képi valóságként élnek meg a valóságot, virtuálisan jelennek meg, teljes védettséget élveznek, tőlük függetlenül zajlanak az események,

¹⁵ „Nemsokára bekövetkezhet, hogy feleslegessé válik minden egyéni forgatás, és pusztán a televíziókból vett »ready made« képekre, mint egy szótárra támaszkodva, kifejezhetővé válnak gondolataink...” – Bódy Gábor: *Jelentéstudajdonítások a kinematográfiában.* = Uő: *Végtelen kép.* Bp. 1996.

miközben ők a megfigyelő, a pszeudojelenlét által képpé válnak. Visszacatolósos képhálózat alakul ki ezáltal.

Wittgenstein¹⁶ egy találó metaforával írta le a nyelvet mint rendszert. A nyelv mint város megfelelő vizuális ábrázolása a nyelvi folyamatok alakulásának, nevezetesen, hogy a már meglévő épületeket, utcákat megtartják, olykor átépítik, a város mindenképpen növekedik, állandó dinamikus alakulásban van. Az új épületek többnyire a város külső részén jelennek meg elsősorban a wittgensteini interpretációban. Ugyanez a városmetafora alkalmazható az egyre gyorsabban növekedő képhálók esetében is.

Picture-networks

Keywords: Picture-networks, scale-free networks, networks science, picture-hubs, Rhizom

The pictures are frequently living in networks. Pictures like to stand by other pictures. In the following study I analyze how the picture-network is realised, which are the connections between the network science (Barabási Albert-László) and the visual studies, how the Gilles Deleuze terms like re-, de-, territorialisation and Rhizom can be reinterpreted in this context and how the picture-hubs are formed.

¹⁶ Vö. Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Bp. 1998. 18. paragr.