

# „Nyeletlen bicska, penge nélkül” – vagy a bikinivonal

Előadásom a *Fotótörténet és művészettörténet* szekció bevezetőjében megfogalmazott kérdésekre<sup>1</sup> sajátos szempontból próbál választ keresni. A hipotézis: amennyiben megértjük, milyen volt a fénykép a fotográfia feltalálása előtt, azt is jobban fogjuk tudni, mit kezdhetünk a poszt-fotografikus állapottal. Posztfotografikus állapotnak – másként: jelennek – nevez(het)jük azt a helyzetet, amikor tudjuk ugyan, hogy digitális adatrögzítés történik, mégis használjuk még a fénykép szót ezen (vizuális) adathalmaz egyszerű nevéként.

A fotó feltalálásával a képi kifejezés és a fogalmi gondolkodás viszonyában történt alapvető, forradalmi változás, mely a digitális eszközök megjelenésével válik teljessé, másként: ezzel lezárul véglegesen a fotográfia korszaka. Nem azt állítom persze, hogy a fotográfia utáni helyzetben a kémiai-optikai, anyaghoz kötött fényképezés teljesen eltűnne (rézmetszetet is csinálnak még), hanem bizonyos fajta képek tűnnek el. Marad például a kísérletező művész és az amatőr, a régi értelemben értve, aki szereti ezt a médiumot – míg a profi és a teljes civil szféra már át is migrált digitális adatrögzítés területére. Mobilja van és tárhelye, feltölt és indexel a fészbukon.

Az idézet a címben GEORG CHRISTOPH LICHTENBERGTŐL származik. Ez az első tétel abban a fiktív angliai Wunderkammer-leltárban, melynek leírását publikálta a göttingeni zsebnaptár (Göttinger Taschen Calendar 1798, 154-169.). Előkerül Lichtenbergnél máshol is, például a camera obscura kontextusában így: „A camera obscuráról, amelyhez új dobozt és konvex lencsét kell készíteni, a penge nélküli kés jutott eszembe, amelyről hiányzott a nyél.” Valóban, mi másból áll a camera obscura, mint lencséből és dobozból?

Vegyük észre a hasonlóságot a lichtenbergi aforizma és ERDÉLY MIKLÓS fotóról írt mondatai között, ahogy a *Sejtések II.* című költeményében olvashatjuk: „17/a. Egy szakasz katonának ötven évvel ezelőtt megparancsolták, hogy masírozzon körbe a kaszárnyaudvaron. A szakasz katona azóta is masíroz az idők végezetéig. Ilyen dolog a fénykép. Szakasz katona és kaszárnya nélkül.” Ilyen lenne hát a fénykép, a doboz és a lencse nélkül, vagy talán nem is ezek hiányoznak, hanem a készítő, szándékaival, történetével, valamint, másfelől, a másik oldalalon a képen lévő(k) – valójában ők mind, mars, eltűntek. Maradt a kép, mint a penge nélküli nyeletlen bicskából a szavak. Látjuk a masírozást, a képek végeláthatatlan menetét.

Georg Christoph Lichtenberg jegyzetei, ötletei között mintegy fél évszázaddal a fotográfia találmányának bejelentése előtt találhatunk olyan sorokat is, melyet egyesek a fényképezés ideájának korai felvetéseként interpretálnak: „1769. november 12-én Ljungberg úr felvetette azt a gondolatot, hogy egykoron talán majd megtalálják az eszközt, amelynek segítségével a camera obscura képei a papíron rögzíthetővé válnak. Erről eszembe jutott, hogy a bolognai kő magába szívja a fényt és egy ideig meg is őrzi azt. Ugyanis kísérleteket végeztek, hogy ha a bolognai követ a prizma kék sugarába helyezik, akkor a továbbiakban annak színét

felveszi-e. Ha ez így lenne, talán rövid időre festményeket is be lehetne így módon mutatni.”<sup>2</sup> „Ha ezzel a péppel bevonnánk egy lemezt – ebből egyébként játékhöz készítenek már csillagokat –, és egy camera obscura üvege alá helyeznénk, akkor ha minden igen szilárdan állna és a tárgyak is mind mozdulatlanok lennének, a kép bizonyosan úgy festődne le a táblákon, hogy a tájat még a sötétben is szemlélhetnénk. (...) Ez ugyan nagyon is mulandó, ugyanakkor rendkívül érdekes festményt adna ki. Ha ez felfénylne, akkor már csak akadnia kéne valakinek, aki rögzíti a fényt, és akkor a képtárakban be lehetne falazni az ablakokat, a tájképfestők pedig valamennyi portréfestővel együtt kívül találnák magukat a kapun. Nem bosszantó, ha nincs minden rögtön kéznél?”<sup>3</sup> Ha a *close reading* erről az ötletről nem is állíthatná, hogy a fényképezés eszméjének korai felvetése lenne (inkább a televízióhoz hasonlít, színes és van benne foszfor – a fluoreszcencia szerepet játszott a Röntgen-sugárzás, majd a radioaktivitás felfedezésében is), azt kétségkívül megállapíthatjuk: körülbelül úgy viszonyul Lichtenberg ötlete a fényképezéshez, ahogy – jó esetben – mi gondolkodunk arról a posztfotografikus vizuális világról, melynek jeleit már tapasztaljuk, de még csak most van alakulóban... A konferencia jellege miatt az itt adódó gondolat kísérletektől egyelőre megkímélem a figyelmes közönséget. Következzen inkább a – címben ugyancsak jelzett – bikinivonal.

Ismerős jelenség, amelynek során a nyári nap és az emberi bőr együttesen és jól láthatóan elkészítik egy-egy ruhadarab fotogramját a testfelületen, ami azután a téli szoláriumban (de persze anélkül is) eltűnik majd szépen, hogy helyet adjon a következő nyár mintázatainak.

Ahogy a bikinivonal, eltűnnek a fotográfiák is mind, ha nem is annyira gyorsan.

A valódi probléma véleményem szerintem nem az, hogy része-e a fotográfiákról való beszéd a műtörténeti diskurzusnak, hanem hogy ezek a képek (és a fotográfia korszaka) jórészt el fognak tűnni. DENNIS OPPENHEIM ismert konceptuális fotóműve,<sup>4</sup> az 1970-es olvasási pozíció,

2 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, 3. kötet (1765–1770). Hanser Verlag, 1974. 25-26. lap

3 Georg Christoph Lichtenberg levele Johann Andreas Schernhagenhez, 1773. augusztus 16. (Idézet a *Levelezés*, 1. kötet, 190. levél, 347. lap nyomán) Lichtenberg: *Briefwechsel Bd. 1: 1765-1779* C. H. Beck, 1983. Köszönet Mélyi Józsefnek a fordításokért.

4 Dennis Openheim (1938–2011) *Reading Position For A Third Degree Burn*, 1970. Stage I and Stage II. Book, skin, solar energy. Exposure time: 5 hours. Jones Beach, New York “The piece incorporates an inversion or reversal of energy expenditure. The body is placed in the position of recipient ... an exposed plane, a captive surface. The piece has its roots in a notion of color change. Painters have always artificially instigated color activity. I allow myself to be painted ... my skin becomes pigment. I can regulate its intensity through control of the exposure time. Not only do the skin tones change, but change registers on a sensory level as well. I feel the act of becoming red.” <http://fette.tumblr.com/post/290881057/dennis-openheim-reading-position-for-a-third>

1 A szöveg első változata előadásként elhangzott *A művészettörténet útjai* című tudományos konferencia Cs. Plank Ibolya vezette szekciójában, 2012. november 11-én. A szekcióvezető előzetesen feltett kérdései voltak (többek között): „Mi kell ahhoz, hogy a fotográfia története a művészet történetírásban is helyet kapjon? A társtudományok és a különböző kritikai teóriák, elméletek megváltoztatták a képről való gondolkodást. Mennyiben érvényesül ez a fotótörténetben? Melyek a következményei a kultúrában a fényképek általános felértékelődésének? Van-e, lehet-e ebben bármi szerepe a fotótörténeti kutatásoknak?”

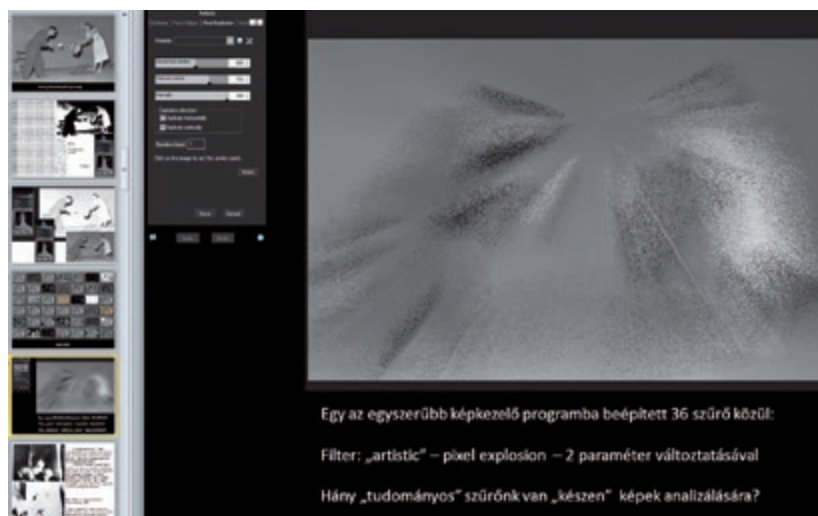
amikor is öt órán át feküdt a Napon, hogy a hasára fektetett könyv árnyképe láthatóan rögzüljön (mellékhatásként harmadfokú égési sérüléseket szenved): e színes fotó például készítése óta anyagában jelentősen megfakult. A fotográfia (fotografikus kép), amit kezdetől reprodukív médiumnak tekintettek, a digitális kép(adat)rögzítés megjelenésével hirtelen eredetivé vált. Hogyan lehetséges ez? Mi az a sajátossága a fényképnek, ami ezt a fordulatot (fából vaskarika), lehetővé tette? Milyen új módszereket találhatunk, ha „fotót”, bármit is jelent, a digitális váltás ellenére (vagy éppen ebből adódóan) megőrizni, kutatni és megérteni próbáljuk? Mivel az 1835–2005 közötti (s a csekély, ma is készülő) analóg képhalmaz legnagyobb része anyagában hosszú távon nem megőrizhető, csupán az információ, akkor a digitális migráció elkerülhetetlen. Ebből azonban nem az következik, hogy eltűnő képeink digitalizálás után kidobhatók, épp ellenkezőleg: minden egyes anyagában megfogható fotótárgy egycsapásra műtárgy státusúvá változott át, múzeumi tárggyá alakult. Akár egy régészeti ásatás feltárt kődarabjai, a rozsdás lópatkó, cserépegény, üvegszilánk, ruhafoszlány, lábszár-csont és tarsolylemez. Amíg megvan, egyedül ez az „eredeti” a referencia, a forrás.

A digitális kép adat. Az analóg/digitális váltás ugyan nélkülözhetetlen, de ezzel megszűnik mindaz, amit a képben „eredetinek” tekintünk, épp akkor, amikor valamiféle adattá alakul át. A szkenneléssel a fotó megváltozik, más lesz az info-tartalom: nem tudjuk egyértelműen megmondani a digitalizált kép alapján, milyen is (volt) az eredeti. A szkennelés, reprodukció minőségétől, felbontásától függenek a részletek: a felbontás határaként megjelenik a pixelhatár. A digitális kép mint adat különböző változatban, akár leírások formájában is megnevezhető, igen könnyen (át)alakítható. De ez már másfajta adatsor, aminek az eredeti képhez kevés köze van. Tehát a digitalizáláson túl egyéb adatokat is társítanunk kell fényképünkhöz, különben a műveletnek az égvilágon semmi értelme. A kérdés az, hogyan.

Milyen információkat szükséges, illetve lehet megőrizni, ha van egy pozitív képünk, s miyet, ha megvan a negatívja? A kérdés nem lényegtelen, mivel minden pozitív kép (ha van vagy volt negatívja) csupán a negatívról készíthető lehetséges képek egy esete. A negatív ugyanis mindig lényegesen több információt tartalmaz, mint ami egyetlen pozitív nagytáson vagy kontakton látható. Erről szól 1972-ből BÓDY GÁBOR (talán egyetlen) koncept-műve, az *Akutancia-kritérium bizonytalanságai*. „Az akutancia-kritérium a fotó-szakirodalomban használatos szentizometriai adat: a nyersanyagra jellemző hívási pontot adja meg, ahol a kép feketedése optimális részlet-gazdagságot biztosít. A mellé-



Véletlenszerűen kiválasztott kép a Fortepan gyűjteményből: <http://www.fortepan.hu/>



A Fortepan gyűjtemény képének egyszerű manipulációja



A Fortepan gyűjtemény képének egyszerű manipulációja



BÓDY GÁBOR  
Filmiskola, 1976

kelt két fotó egyazon negatív-kockáról van nagyítva. Eltérésük megmutatja, hogy a fotó-nyersanyagra rögzített potenciális kép különböző feketedési szinteken különböző információkat tárol. (A képpár mellest arra is rávilágít, hogy minden pillanat-fotó egymást keresztező, végtelenbe nyíló fizikai mozgások metszete.) Magát a potenciális képet viszont nem tudjuk láthatóvá tenni, s csak mint az aktuális nagyítások közti feszültséget érzékeljük.”<sup>5</sup>

Egy fotografiai negatívot ez alapján talán mint filmet kellene szkennelni, ahogy ugyancsak Bódy *Filmiskola* (1976) című filmjében a fent leírt állapotot mozgóképként látjuk megjelenítve, vagy mint térbeli képet: pixel helyett voxel. A negatívban lévő információ tehát legfőlegbőbb dinamikus képként menthető át, ami időbeli vagy térbeli átírást kívánna, a felbontás mellett a feketedés-értékek miatt.

Próbáljuk megérteni az analóg és digitális képforma közti alapvető különbségeket. Nem térünk ki most arra a tényre, hogy a „digitális kép” (a vektoros vagy pixeles reprezentációtól eltekintve is) többszáz lehetséges fájlformátumot jelent, melyek közül vagy mi választunk, vagy megtette helyettünk a gyártó. A fotográfia egyszerű algoritmus a negatívtól a pozitívig: exponálás – előhívás – mosás – rögzítés – mosás – szárítás – nézés – exponálás (nagyítás a sötétkammerában) – fixálás – mosás – rögzítés – mosás – szárítás – nézés (néhány nézést kihagytam). A rossz képet szét lehet tépni. Digitális „fényképezőgéppünk” egy mini-komputer, amit a gyártó előzetesen az image processing számtalan kombinációjára készített fel, s lényegében már az exponálás előtt, saját monitorján felkínálja rögzítésre a képet, amit azután jóváhagyunk, másként eltárolunk a memóriába. Az „anyagatlan” folyamat, a bitekkel történő gyors manipuláció az eljárást magát más keretbe vonja: optikai feljegyzéseket készítünk, vizuális jegyzeteket, amit majd az „anyamédiumba” – komputer – áttöltve fogunk használni. Alkamasint lehet, hogy képként, sőt az is, hogy a „fotónak” megfelelően a szokott módon ki is nyomtatjuk, de ez csupán az egyetlen és nem is feltétlen a leggyakoribb lehetőség az adatfeldolgozás kínálta utak közül. Ezt a képet nem lehet már széttépní, de egyetlen gombnyomásra eltűnik.

Amint az analóg képből digitális készült, az „anyagi” információ eltűnt, a dokumentum a virtuális adattérben fikcióvá alakult, amellyel bármit tehetünk.

Vegyünk egy példát, mennyire egyszerűen történik ez, akár véletlenül. A képeket a komputeren minden esetben valamely kép nézésére alkalmas program segítségével látjuk. (Azt most hagyjuk itt figyelmen kívül, hogy szinte minden monitor beállítása más, vagyis nem a beszkenelt képet látjuk sohasem, hanem egy alkalmi verzióját.) A legegyszerűbb képkezelő programban is tucatjával találunk

előregyártott, beépített ún. „speciális hatásokokat”, melyek automatikusan átalakíthatják képünket. Ezek némelyike egyébként a fotográfia kreatív hőskorában kitalált ún. „trükkök” replikája (szolarizáció, hi-key, low-key stb.). Válasszunk egyet, amely pl. 36 különböző szűrőt, filtert kínál fel. Az ún. „artistic” – pixel explosion – filter segítségével két mozdulattal, vagyis két paraméter változtatásával véletlenszerűen kiválasztott képünk (1.) már egészen másként néz ki (2.-4.). Ennyire egyszerű a metamorfózis, de nem az itt felmerülő kérdés: hány tudományos szűrőnk van „készen” képek analizálására? E digitális és vizuális képmanipuláció alkalmas meditációs bázis lehet minden képkutató számára, hogy saját módszerein elmerengjen. A digitális kép metaadatokat tartalmaz, melyeket egyébként a lelkes felhasználók boldogan és jórészt tudatlanul töltenek fel a marketingmenedzserek, FBI, KGB és hasonló szervezetek örömére. Az ún. Exif (Exchangeable image file format) információkban igen gazdag, adott esetben a kép készítésének pontos tér-idő koordinátáit is őrzi. Egy digitalizált kép ilyen információkat nem tartalmaz, legfeljebb egy fájlnevet és a méretet, tehát a metaadatokat a szkennelőnek kell minden esetben megadni, hogy a virtuális fikciót ismét összekösse az eredetivel, az analóg világgal.

Milyen adatokat kell megadni a szkennelőnek, vagy – hogy néprajzi analógiával éljünk – az adatrögzítőnek? Mi a képen kívüli és a képpen megőrzött információk viszonya? Ez az indexelés, leírás, metaadat-struktúra azért nélkülözhetetlen, mert képi alapú keresés egyelőre még nem létezik a komputer világában, minden kép indexelt, így található meg és hasonlítható össze bármi mással. A fotográfiai leírókártya on-line kell, hogy keletkezzen, s e vonatkozásban valamiféle szabvány sem lenne hátrány, hogy használhassa is a kutató.

Mit is kellene a digitalizálásra vállalkozó gyűjteménykezelőnek a memóriába menteni? Először a legfontosabb képeket, azután a legsérülékenyebbeket, majd az összes többi fotót mind, szépen sorban, a gyűjtemények listája, excel táblázatai szerint mindent (Kiegészítve képekkel például az alábbiakat: <http://www.mafot.hu/kutatas.html>.)

Ezután már felmerülhet az is, milyen információink vannak még, az egyszerű adatleíráson túl, például az képen magában? Van olyan szoftver, ami a kép alapján megadja az optikát (látószöveget) amivel a fénykép készült, minthogy ismerünk olyan műalkotást, ami ezt használta.<sup>6</sup> Ebből rekonstruálható a fotózás helye, amiből felépülhet egy új adatstruktúra, mely folyama-

<sup>6</sup> Sauter, Joachim - Lüsebrink, Dirk «Invisible Shape of Things Past» <http://www.medienkunstnetz.de/works/invisible-shape/>

<sup>5</sup> Fotóművészet, 1972.3.

tosan bővíthet. (Hányan néztek meg egy képet – a neten megtalálhatóak a számok –, hánynak tetszett, s egyéb statisztikák, stb., ismerjük.) Ám a komputer monitorján minden kép (ez a szöveg is kép, amit éppen írok), vagyis új módszerek kellene, újfajta adatelemzés, adatvizualizációs alkalmazások. A képelemzés nyelve képi – képekben kell gondolkodnunk. Az általános és alkalmazott képtudomány alapvonalai készen állnak, bár az Image Science – nevéből is következően – nem a humaniorák része. Általunk is épp használt változatát (komputermonitor) ma mérnökök és programozók művelik egy-egy csillagászati kép vagy a szubatomi szféra vizualizációjához, esetleg egy új (digitális) kamera tervezése közben (egyéb interfészekről most nem beszélve). Nekik azonban semmi tapasztalatuk a digitális kor előtti képekről.

Tudomány: talán félrevezető név itt. Tudomány nem azért jön létre, mert valamit tudunk – épp ellenkezőleg, mert valamit nem. Amint egy probléma, terület és attitűd (megengedem: módszer) definiálható, talán már csak nevet kell adni a teretnek, hogy diszciplína legyen belőle. Transzdiszciplína?

De maradjunk az új típusú képeknek: milyen képek ezek, melyekkel az interneten „szörfölve” találkozhatunk? Nézzünk néhány példát,<sup>7</sup> hogy láthatóvá váljék a különbség a régi típusú képeink s a digitális vizualizációk között. Újfajta vizuális projekciókról van szó: gondoljunk itt a Google Earth-re s a képen tett utazásra, a kívülről látott Földgolyótól az utcai nézetig.

Az amatőr fényképezés robbanásszerű elterjedését szokás az egyszerű boxgép, a Kodak No. 1 Camera 1889-es megjelenéséhez kötni, az újabb digitális képi eszközök némelyike joggal idézi fel a design-t. Ilyen a Lytro kamera (Lytro light-field or plenoptic camera)<sup>8</sup>, mely 2011-ben jelent meg a piacon (legalábbis az Internet szerint).

7 Kompozit csillagászati kép a Tejútrol, amit a VISTA és mérnökei készítettek. VISTA: <http://www.vista.ac.uk/index.html>

„Több mint 84 millió csillagot tartalmaz a Tejút központi magjáról készült 9 gigapixeles felvétel, amely segíthet a csillagászoknak megérteni a csillagformálódás összetett folyamatát anyagáxisunkban. A képet a European Southern Observatory VISTA infrateleszkópja készítette, több ezer különálló kép összedolgozásával. A fotón tízszer több csillag található, mint a korábbi munkákon. A kép segítségével a tudósok fontos statisztikai elemzéseket végezhetnek a színről, hőmérsékletéről, tömegéről és a különböző csillagok koráról. Az elkészült fotó 108 200-szor 81 500 pixeles. Egy átlagos könyv fotófelbontásával nyomtatva kilenc méter magas és hét méter széles lenne. A kép 24,6 gigabájt teljes verziója [PSB] letölthető a European Southern Observatory oldaláról, vagy torrentfájként innen.” [http://index.hu/tudomany/2012/10/25/9\\_milliard\\_pixeles\\_kep\\_a\\_tejutrol/](http://index.hu/tudomany/2012/10/25/9_milliard_pixeles_kep_a_tejutrol/)  
Reklámkép a Photoshoppal történt beavatkozás „előtt” és „után” és egy vizualizáció (4535 Time magazin borító).  
„Lev Manovich & Jeremy Douglass – Mapping Time (2010) Manovich and Douglass took 4535 Time magazine covers, from 1923 to 2010, and ordered these covers in a number of different ways to show patterns. He took all of the Time covers as a database and showed what one can do with these data. It shows certain tendencies in design and even content over time.” <http://mastersofmedia.hum.uva.nl/2011/03/06/the-rebirth-of-data-between-database-and-narrative/>  
8 <https://www.lytro.com/>

Hirdetése a „jelen” fotografálására szólít fel; de hát nem ezt tette a hagyományos fotográfia is? Az újdonság, hogy a technológia a leképzendő jelenet teljes fényterét rögzíti, mintegy az összes megtörő és visszaverődő fénysugarat – vagyis szó nincs egyetlen képről már –, s így például a fénytér információk birtokában utólag állítható az élesség, mint az egyik leglátványosabb eredménye a rögzített fényinformációk képi megjelenítésének, vagyis eldönthetjük, meglévő adataink alapján mit és hogyan veszünk figyelembe. Ez – nosztalgikusan Bergson-t idézve – a „tartamos” jelen, nem a pillanatnyi.

A piacodni készülő Memoto kamera szerkesztői más irányt vettek. A Memoto<sup>9</sup> folyamatosan készíti a képeket, ha a felhasználó feltűzi a nyakkendő-tűt vagy a bross helyére: percnként kettőt, ami azt jelenti, hogy az elem kimerülésség, mondjuk naponta 4 gigabyte-nyi is lehet ez az adatmennyiség, ami évi 1,5 terabyte-ot jelenthet folyamatos használat esetén. Míg a Kodak No.1 jelszava a „push the button – we do the rest” volt, a Memotón már bekapcsoló gomb sincs, magától csinálja a képeket mindaddig, amíg sötétbe nem kerül: zsebbe, vagy az asztalra, letakarva a 70 fokos látószögű lensét. A fotó korában azt gondoltuk, vagy az volt az illúzió: a gépbe belenéz az ember, s a képen valahogy érezhető ennek a nyoma is. A Memoto esetében világos, hogy erről szó nincs, a gép magától dolgozik, az ember csak a kész képre kíváncsi. Leánykori nevén egyébként ezt az eszközt úgy hívják, hogy „SenseCam”, és például az Alzheimer-kór kutatásában használják orvosok (köszönet az információért Kovács Gyulának és Racsmány Mihálynak.)<sup>10</sup>

Miért fényképeznek az emberek? Mert inkább nézni szeretnek, mint emlékezni. Itt két kérdés következik:

1. Milyen képet készített az a kamera, ami a képen<sup>11</sup> látszik?
2. Hány fénykép van a világon?

Ugyancsak Lichtenberg írja anno: az ember ismer manapság nagyjából 300 000 állatot és 14 000 növényt. Egy weboldal szerint Murray Korman pályája során 450 000 fényképet készített. A YouTube szerint 2010-ben percnként 60 órányi videót töltöttek fel az emberek, s több mint 14 billió tétel volt található a meg-

9 <http://memoto.com/>

10 Watching My Mind Unfold vs. Yours: An fMRI Study Using a Novel Camera Technology to Examine Neural Differences in Self-Projection of Self vs. Other Perspectives  
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3132549/>

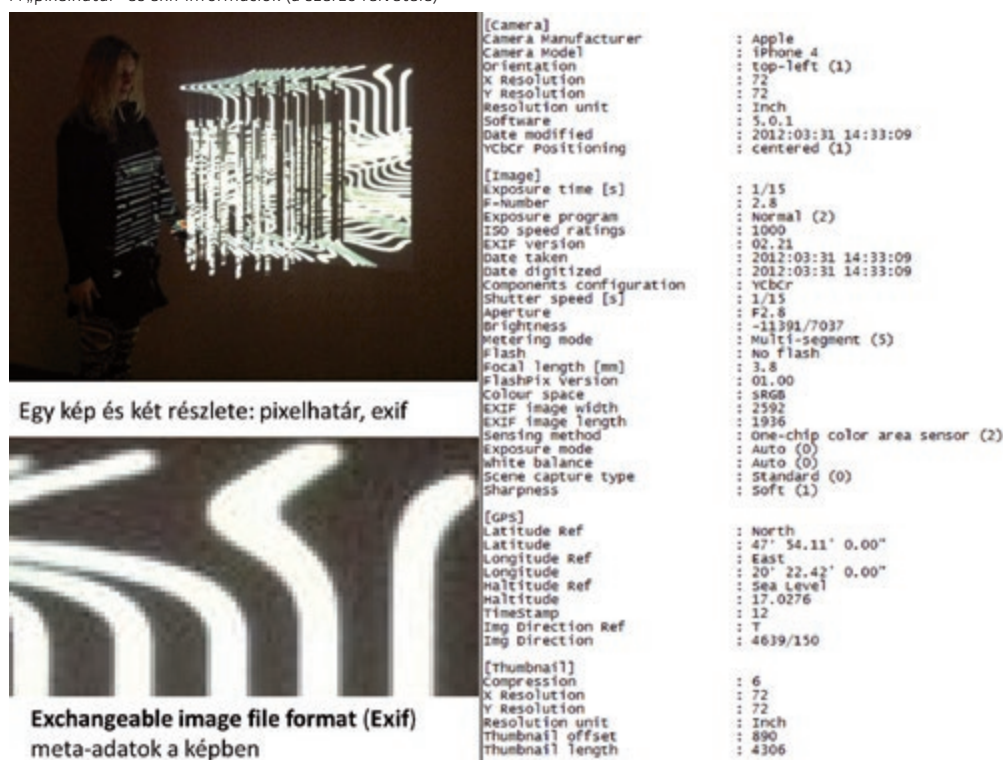
11 Szegedy-Maszák Zoltán: *Vizuális kommunikáció* c. installációjának részlete. <http://pillanatgepek.c3.hu/kiallitas/muveszek/szegedy-maszak-zoltan/>

SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN  
Vizuális kommunikáció – Jonathan Swift tiszteletére (2008) c. interaktív installációjának részlete (a szerző felvétele)

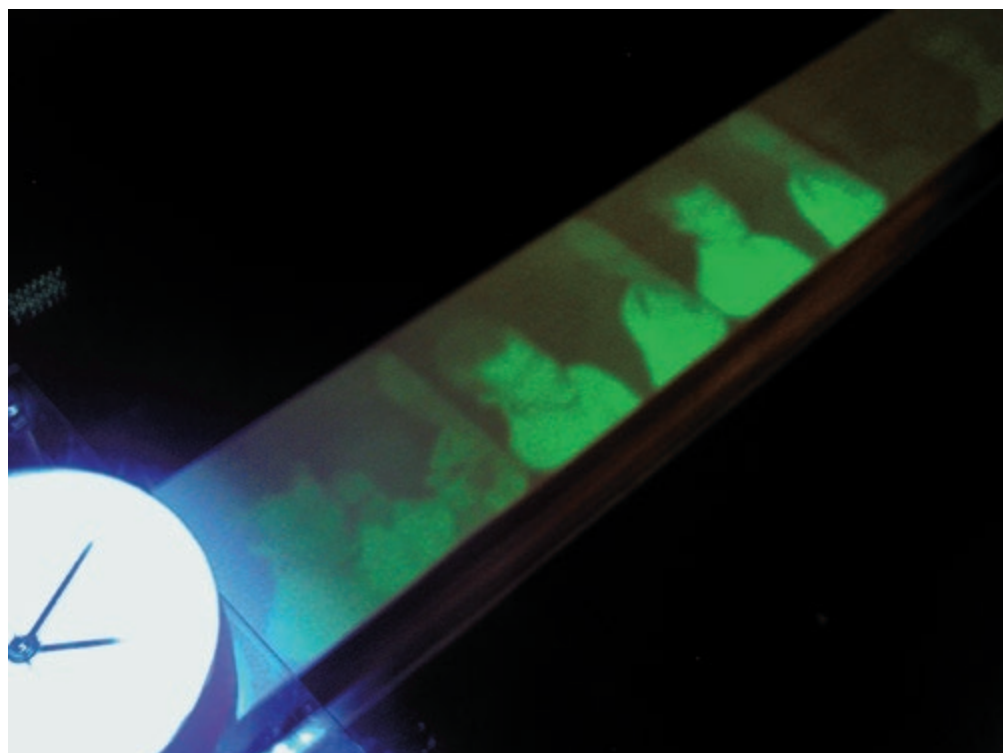


osztón 2010 májusában (<http://en.wikipedia.org/wiki/Youtube>). A Flickr 2011 augusztusában 6 billió képet tárolt (<http://en.wikipedia.org/wiki/Flickr>), s mivel 2005 óta elérhető, ez hat év termése. Míg a fotográfia korszakában a készíthető képek számát az emberi életkor és bizonyos szabványok mérték (a Gondy-Egey

A „pixelhatár” és exif információk (a szerző felvétele)



Ideiglenesen előtűnő és eltűnő képek. A 2004-es Ars Electronica kiállítás egyik installációjának részlete (a szerző felvétele)



műteremben készült összesen kb. 40 ezer vizitkártya, a Leica szabvány szerint 36 kocka egy tekercs film stb.) a jelen a memóriakapacitásról és a keresőmotoroktól szól. Feltehető a kérdés, hány kép készülhetett a fotográfia korszakában? Ha az 1840–1900 közötti 60 évben 50 országgal és országokként 10 000 képkészítővel számolunk, melyek mindegyike 40 000 képet készített, ez = 1 200 000 000 000 vagyis 1,2 billió kép – ami a Flickr-re 6 év alatt feltöltött képek valamivel több, mint egyhatoda. Még csak töredékük került a netre, de ami késik, nem múlik. Szükséges ez? – kérdezhetjük. Történik – ez a válasz. Új időtapasztalatot jelent mindenestre, amihez talán hozzárendelhető valamiféle meteorológia: Kairosz időjárást jelent a mai görög nyelvben. Az új képek, új eszközök, új adatok, új módszerek után végezetül egy régi-új idő-fogalomról kell itt szót ejteni. A könyv formájában publikált fotótörténetek máig leggyakrabban kronologikusak. Kivétel például a fotográfia új(fajta) története MICHEL FRIZOT szerkesztésében.<sup>12</sup> Pedig ha belegondolunk, a fotóra, a filmmel ellentétben, nem Kronosz, hanem Kairosz logikája a jellemző. Minden fotóban közös a vágy nyoma, Occasio, az alkalmas pillanat, a kairosz megragadására – ez a különös, közös azonosság, ami összekapcsolja a képeket. A fotós Kairoszt üldözi, és a képen lévők kairosza a fotós.

A fotó megőrökíti a tény, hogy kinek-kinek Kronosza a maga számára Kairosz. Az elkészült fotónak sincs Kronosza: bármikor nagyítható, sokszorozható, digitalizálható. Így a „fotóművészetnek”, bármi is legyen ez, nincs története – hiszen a fotóknak sincs. Aminek története van, az a képsík két oldalán található, ami a közös kairosz felől közelíthető meg, minthogy amikor a képet nézzük, a készítő és ami rögzült valójában már „nincs ott”. A fotó-idő öntudatlan kairosz-idő, mindenkié és senkié, így a fotó reprezentálhat egy történetet. Ezt elő kell hívatni, mint egy latens képet a Fotexben. A Fotex az internet, a hívót már keverik.

Másként: minden fénykép egy-egy potenciális mikro-történelmi monád. A kronológia konstruktőrei, a történészek ezért nem voltak képesek hosszú időn át képeket, különösen fényképeket megfelelően használni. Illusztrációnak hívták, azt hitték, bolognai kő – pedig a kairosz nem világít, hanem elillan. Ez változni látszik.

A képtörténetírás elkezdődhet, most, amikor lassan bármely adat elérhető, amikor minden adat (transz/meta/inter)diszciplináris közelítéseknek lesz kitéve, s amikor – majd az internet aranykorában – bárki bármilyen számára szükséges információtól egyetlen kattintásra lehet.

<sup>12</sup> Michel Frizot: A New History of Photography. Köln, Könemann, 1998. (francia, német nyelven is)