

Vizuális kommunikáció folyamat és kontextus

RAGÓ LÓRÁNT
Pallasz Athéné Egyetem
Pedagógusképző Kar

A kommunikáció (természetesen a vizuális alapú is) mindig **érintkezés, kapcsolat** (*Bálványos Huba, Sánta László. 1998*). Az érintkezések, kapcsolatok alapvető jellemzője a **folyamatszerűség**. A vizuális kommunikáció a vizuális megismerés, befogadás, gondolkodás és ábrázolás rendszerében a folyamatot vizsgálja elsősorban. A produktum is a folyamat felől kap értelmet, válik tipizálhatóvá. A folyamatelv és ezen keresztül a vizuális kommunikáció, olyan új nézőpontot emel be a vizuális nevelés vizsgálódási körébe, ami jelentős mértékben kitágítja és felülírja az addig domináns, produktumelvű megközelítést. A vizuális kommunikáció, mint **sajátos megismerési rendszer**, térben és időben egy adott, meghatározott ponton jelent meg először a szemiotikában, vagyis vált a tudományos vizsgálat tárgyává. A vizuális kommunikáció, mint **sajátos pedagógiai megközelítés** szintén egy meghatározott ponton jelent meg a vizuális nevelés történetében, rendszerében. A két időpont a vizuális kommunikáció folyamatos térnyerését jelzi. A megjelenéseket társadalmi, kulturális, pedagógiai folyamatok egymásba érése, modellé összeálló szerveződése tette lehetővé. Fontosnak tartom tehát a vizuális kommunikáció belső logikájának megértése szempontjából, hogy azokat a körülményeket is tisztábban lássuk, amelyek meghatározták a vizuális kommunikációt, mint sajátos kutatási, működési területet. A jelelméletet és benne a vizuális kommunikáció elméletének és gyakorlatának működését tehát alapvetően meghatározták azok a hosszabb és rövidebb távú körülmények, amelyek között létrejött.

Kontextus

Képek Korszakában élünk. A közhelyszámba menő megállapítás mögött meghúzódó komplex jelenséggel manapság már önálló tudomány foglalkozik (visual study). Teoretikusok, gyakorló művészek, tárják fel a képkorszak összefüggéseit, lehetséges irányait. A Kép Korszakra

vonatkozó megállapítások vagy pozitív végkicsengésűek, mint például Marshall McLuhan esetében, vagy ha nem is teljesen negatívak, de mindenesetre fenntartásokkal kezeltek például Vilém Flusser vagy Paul Virilio esetében.

Az alábbiakban Vilém Flusser és Marshall McLuhan koncepcióit részletezem, melyek kiindulási alapként szolgálhatnak a képteória további irányinak megértéséhez.

“a médium az üzenet “ (*Marshall McLuhan* 2001. 15o.) a 60-as, 70-es évek nevezetes médiateoretikusának megállapításában, mint egy sűrítve jelenik meg az a problémahalmaz, amelyet a Képek Korszakának központi kérdésének tekinthetünk. Leegyszerűsítve itt az a szemléletváltás jelenik meg, ami a Gutenberg Galaxis és a Képek Korszaka között zajlik.

A kijelentésben az az előfeltevés ölt testet, miszerint az emberi gondolkodást, viselkedést, megismerési és szerveződési folyamatokat, alapvetően meghatározza az a médium, amelyben ezek működnek. Marshall McLuhan Gutenberg Galaxis című könyvében két ilyen alapvető mediális rendszert hasonlít össze, illetve állít egymással szembe. Az egyik a fonetikus írás és a könyvnyomtatás által inspirált tipografikus gondolkodás, a másik a fotográfia és elektronikus (technikai) képek által működtetett modern mágikus gondolkodási, megismerési rendszer. Láthatjuk, hogy a fonetikus írás, illetve a könyvnyomtatás, a textuális alapú kulturális modellben domináns kommunikációs és szervező funkciót tölt be. A textualitásnak ez a dominanciája racionális alapokon nyugvó, lineáris szerkezetű, tipografikusnak nevezett gondolkodási formát indukál. A képek fotografikus és elektronikus formája egy újfajta mágikus, imaginatív megismerési, érzékelési forma irányába mutat, ami alapja a modern/posztmodern Képek Korszakának.

Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája* című művében ezt az újfajta, tehát modern, mágikus, imaginatív megismerést szolgáló médiumot, **technikai képnek** nevezi. Véleménye szerint a technikai képnek az a funkciója, hogy befogadóját megszabadítsa a fogalmi gondolkodás szükségességétől azáltal, hogy a történelmi tudatot másodfokú mágikus tudattal, a fogalmi képességet, másodfokú imaginációval helyettesíti (*Vilém Flusser* 1990). Flusser technikai képek meghatározása túlmutat McLuhan definícióján. McLuhannál az elektronikus képek által meghatározott gondolkodás, nem volt más, mint a szöveg előtti korokra jellemző tradicionális mágikus képiség által kódolt, mágikus, imaginatív gondolkodás egy újfajta változata. McLuhan elképzelése később utópisztikusnak bizonyult, amikor is „a törzsi ember,, (*Marshall McLuhan*, 2001) újra eljövételét látta az elektronikus képiség korszakában .

Vilém Flusser azonban határozott különbséget tesz az elsődleges, történelem előtti-nek nevezett képiség korszaka által meghatározott tudatformák, kulturális rendszerek, illetve az új

médiumok által meghatározott tudatformák és kulturális rendszerek között. A modernitás médiumait, az általa technikainak nevezett képek, fogalom rendszerében írja le.

A technikai képek fogalma Flussernél egy szisztematikusan felépített kultúrfilozófiába illeszkedik. Szemléletének sarokpontja, hogy a kultúrákat mint jellemző kommunikációs stratégiákat értelmezi, amiben meghatározó szerepet az adott médiumok játszanak. Ezen rendszeren belül, Flusser három korszakot különít el.

I. Mágikus képek korszaka:

A történelem előtti időszak leírásában a kommunikáció objektivizált alapformáját mágikus képeknek nevezi. Ebben az esetben, az elsődleges, az ember által közvetlenül megismerhetetlen valóságot az általuk előállított képek közvetítették. A képek ebben az esetben egyfajta totális funkciót töltenek be (kép, szöveg, vallás, politikum, praxis) vagyis a valóságot a maga teljességében ragadják meg, pontosabban a valóság megragadásnak illúzióját képesek kelteni. A kép ebben az esetben megidéz, tehát mágikussá válik. A mágikus képek az idők során kulminálnak, egymás referenciái lesznek, ami azt eredményezi, hogy egy másodlagos jelentésstruktúrát hoznak létre. Ennek következtében az ember, mint befogadó, értelmező fokozatosan elszakadt ezen, képek eredeti funkciójától. Attól az elemi szintű funkciótól, hogy közvetítsen az efemer valóság és az ember között. A mágikus képek jelentésstruktúrái így önálló jelentéseket inspiráltak, miáltal a megismerés számára problematikusak lettek. A mágikus képeknek, miközben térképnek kellene lenniük, tapétává lesznek (*Villém Flusser*, 1990). Az önálló értelmezésre szoruló jelentésstruktúrák, mintegy kikényszerítik egy újfajta médium használatát, ami nem lesz más mint a fonetikus írás, majd annak nyomtatott változata.

II. A szöveg korszaka:

A szöveg nem más, mint a történelem korszaka, amikor az ember megkísérli fölfejtetni a képek mágikus szövetét, hogy hozzájusson az elsődleges valósághoz. Flussernél a szöveg a felhalmozott, mágikus képi jelentésstruktúrákat magyarázza, miközben önmaga is önálló jelentéseket hoz létre. Ezalatt a szöveg is képiséggel itatódik át, így amint Flusser megállapítja „a szövegek a képek metakódjai lesznek”. Az írásbeliség korszakában állandó a harc a kép-, illetve a szövegalapú modellek, értelmezések között. Jól példázza ezt Lessing esztétikai elmélete, melyben „Lessing racionalizálja a képektől való félelmet, ami megtalálható minden fontosabb filozófusnál – Bacontól Kanton át Wittgensteinig. Ez a félelem nemcsak a pogány és primitív

népek vagy a közönséges piacterek bálványaitól való félelem, hanem félelem az olyan bálványoktól is, amelyek beférkőznek a nyelvbe, a gondolatokba,, (*Szőnyi György Endre, Szauter Dóra*, szerk. 2008. 44o.). A szövegalapú fogalmi gondolkodás, vissza-visszatérő kétséggel figyeli a képiség minden megnyilvánulását. Ugyanakkor a szöveg formálisan a képből veszi látható elemeit, vagyis a kép fokozatos redukciójából alakult ki az időben tagolt, vonalra épülő formarend, mint a képiség egydimenziós variánsa. A kép és a szöveg ilyen ellentmondásos kapcsolata, illetve a szöveg öncélú exkluzivitása következtében egy idő után alkalmatlan lesz arra, hogy közvetítsen az elsődleges valóság, a mágikus képek illetve az ember között.

III. A technikai képek korszaka:

A szöveg mint médium kétségessé válása nem más, mint a Gutenberg Galaxis vége. A Gutenberg utáni világot a képek egy új minőségének megjelenése jellemzi. Flusser ezt az új minőséget a modern technológiákban véli fölfedezni. Az úgynevezett technikai képekre jellemző, hogy ezeket a képeket apparátusok hozzák létre, ahol az ember, mint funkcionárius kap csak szerepet. Flusser szerint, ezek a képek abból az igényből táplálkoznak, hogy a felfoghatatlanná, illetve képileg megragadhatatlanná vált szövegek újra átélhetővé és érthetővé váljanak. A technikai képek tehát egyrészt a szövegek értelmezéseként funkcionálnak, másrészt ugyanakkor e szövegeknek érzékelhető, képileg feldolgozott objektivizációi, mivel maguk az apparátusok is (pl: fényképezőgép) alkalmazott tudományos szövegek termékei. A technikai képet tudományos szövegek közvetett termékének nevezhetjük, ezáltal történetileg és ontológiailag a hagyományos képektől eltérő helyzetet foglalnak el (*Villem Flusser*, 1990).

Flusser kommunikációs rendszeréből a dolgozat szempontjából legfontosabb ez a szakasz. Itt fogalmazódik meg ugyanis a Gutenberg Galaxis és az új médiumok közötti átmenet problematikája. Flusser a harmadik szakaszban megemlíti ezen átmenet szociológiai vonatkozásait is. Azokat az elvárásokat, amelyeket a kor gondolkodói sejtettek vagy megfogalmaztak a technikai képekkel kapcsolatban. Az elvárások lényege a 19. század elejére szegmentált kultúra egységesítése volt. Az egységesítésnek három célja volt: 1. érthetővé és átélhetővé tenni a tudományos diskurzusokat; 2. széles körrel megismertetni a magas művészeti alkotásokat; 3. újra láthatóvá tenni az olcsó szövegekben rejtőzködő látens mágiát (*Villem Flusser*, 1990). A technikai képekkel kapcsolatos elvárások azonban hamarosan illúziónak bizonyultak, és nem az integrációt, hanem egy újfajta, a szövegalapú, fogalmi-kognitív megismeréssel szemben álló modern mágikus képi gondolkodást, megismerést alakítottak ki. A

modern mágikus képi tudatforma egy új kulturális modellbe illeszkedett, amit Flusser tömegkultúrának nevez.

Flusser modelljében is kulcsmomentum a technikai képek által inspirált képi fordulat, ami véleménye szerint egy modern mágikus képi gondolkozást jelenet. A 19. században lezajló kulturális fordulatot a legtöbb szerző – többek között Roland Barthes, William J. Ivins vagy Villem Flusser – a fotográfia megjelenéséhez kapcsolja. A fotográfiához tartozó koncepcióval ellentétben Marshall McLuhan a relativitás elméletét veszi a képi fordulat alapjául. Miért kitüntetett szereplő a képi fordulatban a fotográfia? Barthes szerint a fotográfia egy atipikus médium, egy olyan új projekciós rendszer, ami először mutatja meg a technikai képekben rejlő lehetőségeket.

A fotográfia kulturális, ismeretelméleti jelentőségét Roland Barthes a következőképpen fogalmazza meg *A kép retorikája* című munkájában: „úgy látszik, egyedül a kulturális kód és a természeti nem kód szembeállítása képes számot adni a fotó sajátosságáról, és lehetővé tenni annak az antropológiai forradalomnak a felmérését, amelyet az emberi történelemben jelent, hiszen az általa implikált tudattípus minden előzmény nélküli.” (*Blaskó Ágnes, Margitházi Beja*, 2010, szerk., 109.o). Barthesnél a fotó mint természeti, tehát reflektálatlan kód jelenik meg. A fotó irrealisztikus realizmusa ölt ebben testet, amikor is ellentétben például egy festménnyel úgy fogjuk fel, mint egy magától értetődő, természeti faktumot. A megismerésben itt automatizmusok működnek, vagyis maga a médium indukál egyfajta gondolkodás nélküli befogadást, amikor nincsenek megfejtendő talányok vagy lineárisan feldolgozandó ok okozati viszonylatok. A technikai kép úgy működik, mint egy „black box” (*Villé Flusser*, 1990) elrejtí működését, az érzékelhető forma azonnal és közvetlenül hat. A technikai kép ennek ellenére hasonlóan más képekhez jelentéssel telített felület, amely szimbólumokon át közvetíti a vonatkoztatott valóságelemet. A jelentés feltárása azonban az apparátusok rejtett és absztrakt működésmódja miatt a befogadó számára többnyire érzékelhetetlen. A fotó a vizuális kommunikáció szempontjából azért kiemelt jelentőségű, mert a modernításban a befogadó a vizuális információk lényeges részét a fotón keresztül kapja. A fotó fent leírt tulajdonsága, az a kvázitermészetesség, amivel a fotó prezentál, magát a tudatosítást teszi nehézkesé. Az előzőekből következő „black box” (*Villé Flusser*, 1990) hatás, amikor is a mechanika apparátusa elrejtí az értelmezhetőséget, még inkább fokozza a technikai képekkel kapcsolatos szkepszist. Paul Viriliónál például maga a gondolkodás válik kérdésessé éppen a technikai képek jellegéből adódóan. A technikai képek látszólagos kód nélkülisége nem jelent mást, ahogy Barthes megjegyzi, mint az intellektualitás felfüggesztését, ami megteremti a képekkel való manipulációs lehetőségek széles skáláját.

A technikai képek globalizációja, a képek áramlása és feloldódása pesszimista, illetve kevésbé pesszimista konklúziók levonását eredményezte különböző gondolkodóknál. Paul Virilió „optikai klónok”-nak nevezi a modern embert, aki múltjától, testétől elidegenedve magára hagyottan bolyong, egy különböző hatalmak által kreált kibernetikai térben, ahol az individuum barbár játékaik öntudatlan cselekvőivé válik (*Paul Virilio*, 2002). Nem kevésbé pesszimista jóslat Howard Rheingod kijelentése, mely szerint egyáltalán nem lesz szükségünk a testünkre a fizikai valóságban. Az egyedi és elidegeníthetetlen test iránti szükséglet átadja helyét a kicserélhető test fogalmának. Ezekkel a megállapításokkal ellentétben, Marshall McLuhan egy újfajta, visszavett mágikus közösség kialakításának a lehetőségét véli felfedezni a technikai képek globalizációjában.

Flusser megfogalmazásában egyfajta szabadságharcos magatartást helyez a technikai képek apparátusának automatizmusával szembe. A szabadságharcos itt az experimentális fotográfus, aki kérdésfeltevéseiben potenciális szabadságfokokat állít elő. Azokat a pillanatokat teremti meg, amelyekben az ember dönthet – vagyis a filozófia számára legfontosabbat, a szabadság léthelyzetét teremtheti meg – ami ebben az esetben nem jelent mást, mint a szabadságnak az apparátus ellen való játékát (*Villém Flusser*, 1990).

A fenti modellekben elemzett technikai képek alkotják azt a képiség-közeget, amelyben maga a vizuális kommunikáció, mint megismerési irányultság létrejött. Továbbá a vizuális kommunikáció folyamatában is megfigyelhetjük azt a jellegzetességet, hogy a látványelemek vizuális nyelvi struktúráit, azok szerveződési módozatait, hatásmechanizmusait vizsgálva, óhatatlanul előkerül egy olyan szemléleti háttér preferenciája, amelyben a médium válik meghatározóvá. **A médium, mint üzenet preferenciájában az az újszerű megállapítás rejlik, hogy a hétköznapi vizuális megismerés, befogadás felfogásával ellentétben, a médium sokkal erőteljesebben konstruál, mint azt addig feltételezték volna. A médium ugyanis nemcsak mint anyag vagy eszköz determinál, hanem szemléletet, látásmódot koordinál, annak szerveződését strukturálja** (lásd például: szöveg→tipografikus tudat; technikai képek→fotografikus tudat)

A vizuális kommunikáció, mint folyamat

„A kommunikáció tehát mindig érintkezés” (*Bálványos Huba, Sánta László*, 1998. 31. o.). A vizuális kommunikáció a társadalmi gyakorlat azon érintkezési formája, amelyben a vizualitás játszik kitüntetett szerepet. A kommunikációk általános jellemzői mellett a vizualitás lesz, ami

sajátos jelleget ad ennek a kommunikációs formának, meghatározza koherenciáját, törvényszerűségeit. Bármiféle információnak (szöveg, kép, hang, illat, mozgás) kommunikációs szempontú feldolgozása fontos esztétikai vonatkozásokat hordoz, amire a későbbiekben még visszatérek. Itt most csak annyit tartok lényegesnek kiemelni, hogy a vizuális kommunikáció mint kérdés, egy általánosabb kommunikációs érdeklődésből, irányultságból nőtt ki. A folyamat kezdetén a nyelvészet áll: Ferdinand de Saussure svájci nyelvész Bevezetés az általános nyelvészet című művében, máig érvényes formában lerakja a nyelv kutatásának kommunikációs alapjait. Munkájában leírja a jelkapcsolat rendszerét, azok szereplőit (jelölt-jeljelölő) a jelentéskapcsolatok jellegét és feltárásuk módozatait (diakron-szinkron). Elmélete azonban elsősorban logocentrikus, így az alapvető azonosságok mellett, a vizuális dominanciájú kommunikációs folyamatok leírásához másfajta megközelítés szükséges.

A kommunikációt mint vizuális információk befogadásának, feldolgozásának, értelmezésének és objektivációjának a sorozata, először Charles S. Peirce (1931) amerikai matematikus és filozófus írja le, hangsúlyozva a nyelvi kommunikációtól való eltérés szignifikáns jelentőségét. Peirce modellje szintúgy három elemből tevődik össze (TÁRGY/a jelölt-ÉRTELMEZŐ/a mentális kép/-JEL) mint Saussure-nél, de ebben az esetben a jelkapcsolat működése eltérő lesz a logocentrikus modellhez képest. A TÁRGY ebben az esetben minden olyan valóságalelem vagy jelenség, ami vizuálisan érzékelhető, valamint olyan folyamatok, fogalmak, amelyek vizuálisan szemléletessé tehetőek (*Blaskó Ágnes, Margitházi Beja* 2010, szerk.). A jelölté válás egyetlen kritériuma tehát a vizuális megközelíthetőség, feldolgozhatóság. A JEL ennek a TÁRGYNAK egyfajta vizualizáció útján megformált, formába öntött konkretizációja. A jel tehát akkor válik teljessé, ha tárgyasul, vagyis anyagban, méretben meghatározott, érzékelhető formába jelenik meg. A jel ilyen anyagba kötöttségének jellegzetes példája a nyelvi jel és a vizuális jel közötti eltérés. A TÁRGY és a JEL közötti kapcsolat jellegét (ennek kategóriáit az alábbiakban részletezem) alapvetően – de nem kizárólagosan(!) – az értelmező határozza meg. Az értelmezőben a jel minőségét és jellegét az általa működtetett befogadási, megismerési, értelmezési és az esetleges vizualizációs folyamatok jellege, minősége határozza meg. A jel másképpen az értelmezőben lezajló vizuális dinamikai, illetve objektivációs (vizualizációs) folyamatok anyagba öntött lenyomata. A jel minőségjellegét ezek a folyamatok alapvetően befolyásolják. Fontos kiemelni, hogy a jelek – annak ellenére, hogy bár bizonytalanabb kontúrokkal, már léteznek a szemléleti képekben, képzetekben is mint szemléleti jelek – igazi önazonosságukat, befejezettségüket tárgyasult formában érik el. A tárgyasultság viszont mindig azt jelenti, hogy a jel egy adott anyagban, adott technológiával, adott technikával valósul meg. Mind az anyagoknak, mind a technikáknak megvan azonban a maguk belső logikája,

működési rendszere, mely jellemzően behatárolja a szemléleti formában létező képek, képzetek jelkészletének tárgyasulási feltételeit, lehetséges megvalósulási módjait. (Alaposan és szemléletesen mutatja be ezt a folyamatot William M. Ivins Jr., A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció című munkájában).

A befogadás során, az értelmezőben több, egymáshoz láncszerűen kapcsolódó érzékelési és mentális folyamat játszódik le, ami ráadásul nem is egyirányú. A befogadási, értelmezési és vizualizációs processzus folyamán keletkező ismeretek, információk visszafelé is hatnak, így módosítva az őket létrehozó képek, képzetek jelkészletét. Az értelmezőben lezajló folyamat első szakasza a befogadás, megismerés szakasza. Ebben a szakaszban a vizuális dinamika működik, amikor is a nonfiguratív optikai elemek átalakulnak szemléleti jelekké. Az átalakulás egy olyan transzformáció, amelyben az eredeti optikai tartalom átvált jelentéssel telített, szemléleti vizuális jellé. Részletezve ez azt jelenti, hogy első lépésben a látvány felől a szem retinájára érkező, nonfiguratív optikai elemek együttese, az adott elemek együttállását jól jellemző ingeralakzatba rendeződik. Az ingeralakzat az agy látóközpontjában tipizálódik (mivel az optikai mintázatok tipizálható formációkat mutatnak), és jelentéssel társul, amely jelentések szemléleti képekké, tehát szervezett belső látványokká állnak össze. A vizuális dinamika végeredménye ez a szervezett, formált belső/szemléleti/mentális kép. Fontos továbbá, hogy maga a vizuális megismerés, befogadás is egy olyan, választáson alapuló folyamat, ami a látszat ellenére nem magától értetődő. Mi is ez a választás? Ahhoz hogy a látvány felől érkező optikai tömeget kezelni tudjuk, erőteljes szelekciós/redukciós műveletekre van szükség. Pontosan ezt a szelekciós/redukciós eljárást nevezzük transzformációnak. A szelekció/redukció már a receptorokban elkezdődik, és folytatódik a látóközpontban. A **szelekció/redukció egymást kiegészítő, egymásba kapcsolódó folyamatok, melyek egyszerre jelentenek elhagyást és leegyszerűsítést** is. A transzformáció során tehát az optikai jelekből szemléleti jelek jönnek létre. Megkülönböztetjük ezeket a jeleket a komponált látványok jeleitől. A szemléleti jelek a vizualizáció (objektiváció) során transzponálódnak a komponált látványok jeleivé. A szemléleti jelek itt egy újabb szelekciós/redukciós folyamaton esnek át, melynek a milyenségét jelentősen meghatározza az az anyag és technológia, amiben a jel tárgyasul. Az eredeti optikai elem tehát három szűrőn megy keresztül (retina, látóközpont, anyag/technika) és mondani sem kell, hogy mindegyik szűrő módosítja, dekonstruálja, és egyben konstruálja is az eredeti információt. A fenti folyamat, konstruáló/dekonstruáló hatása még az olyan ábrázolási formáknál is érvényes, mint a fotórealizmus vagy a hiperrealizmus. A látszatra tökéletes megfeleltetés is tartalmaz szelekciós, redukciós veszteséget illetve nyereséget.

Egy konkrét jel transzformációs története a következőképpen néz ki, például egy adott piros szín esetében: 1. Az optikai hullám, a retinán, az arra érzékeny receptorok által ingermintát indukál. 2. Az ingerminta a szelekció és redukció következtében tipizálhatóvá válik, így az agy látóközpontja szemléletes jelentést társít az adott mintához, konkrétan a piros szín jelentését. 3. A piros szín vizualizáció útján az egyéni és konvencionális preferenciák által modulálva anyagba tárgyasul (akvarell papír, akvarell festék), egy adott technika és eszköz által (festés. ecset).

A fentiekben csak egyetlen jel átalakulását, módosulását mutattam be, de – hasonlóan a nyelvi kommunikációhoz – itt jelek számosságáról és ezen jelek rendszerbe szervezettségéről beszélünk. A jeleket, amelyek egy komponált vagy nem komponált látvány vizuálisan észlelhető vagy vizualizálható tartalmát hordozzák, összefoglalva vizuális nyelvi jeleknek hívjuk. A vizuális nyelvi jelek száma meglehetősen korlátozott (pont, vonal, folt, szín, forma, tömeg, felület – a szakirodalom koránt sem egységes az elemeket illetően), ugyanakkor maguknak az elemeknek a variációi (pl. vonalméret/vonalkarakter) már számosak. Továbbá ezen elemek kombinálhatóságának mértéke szinte végtelen számú. A konstellációk nagyszáma következtében elérkeztünk egy alapproblémához a képek mint vizuális információk feldolgozhatóságát illetően. A képek ilyen körkörös, állandóan hatványozódó leírhatatlansága a vizuális nevelés egyik alapvető tanulsága, keretező feltétele. A képeknek ez a tulajdonsága egyébiránt eszmetörténetileg is meglehetősen ellentmondásos. A textuális dominanciát mutató kultúrák számára a kép leírhatatlanságának örökös problematikája állandó kihívás. A képekkel kapcsolatos fenntartás az ikonofóbiától egészen az ikonoklasztikáig terjedhetett.

A kép értelmezhetőségének tehát egyik fő jellemzője, hogy mediális adottságaiból adódóan jelentésstruktúráját sohasem lehet hiánytalanul átültetni egy másik médiumba. Pontosabban, a szöveg mindig csak körülírhatja a képet, de annak érzékletes teljességét nem adhatja vissza. A másik fő ok, amiért a képek jelentése csak korlátozottan, közelítőleg írható le, a denotatív-konnotatív fogalom párral illusztrálható. Stuart Hall értelmezésében „A denotáció a jelből származtatott elsődleges, konkrét vagy szószerinti jelentés, a jelölt leírása vagy ábrázolása – vagyis konkrétan a tárgyra vonatkozó nyelv vagy vizuális elem. A konnotáció a tárgy által életrehívott jelentés, vagyis mindaz, amit a tárgy a szubjektív szinten jelképez.” (*Blaskó Ágnes, Margitházi Beja* 2010, szerk., 91. o.). Barthes és Peirce a konnotáció és denotáció kapcsolatrendszerét tovább gazdagítva, differenciáltabb leírást ad a jelentés-konstruáló folyamatokról. A denotatív jelentés szinte automatikusan beindít konnotatív folyamatokat. A konnotációban a jelentések láncszerűen összekapcsolva létrehozzák a kép adott kommunikációs helyzetére jellemző jelentés-kontextust. A jelentés-kontextus jellegét személyes preferenciák,

elvárások, tapasztalatok, érték-konvenciók határozzák meg. A képet alkotó elemek, a vizuális nyelvi jelek azonban – minden ellentmondásosságuk ellenére – mégiscsak jelként viselkednek, ami nem jelent mást, minthogy helyettesítenek, utalnak a jelöltre.

A vizuális jelek mindig konstellációban működnek, egyáltalán viszonylatokban kapnak csak jelentést. A jelek ilyenfajta konstellációja statisztikailag jellemző, tehát kategorizálható. A kategóriák összeállnak, rendszerbe épülnek, és időben-térben meghatározott jellegzetességeket vesznek fel. Az ilyen **térben-időben fenntartott konstellációs, karakterisztikus vizuális nyelvi rendszereket nevezünk ábrázolási konvenciónak. Az ábrázolási konvenció vizuális konvenció, egy kulturális modellhez kapcsolható kifejezési és látásmódok összessége.** Egy adott kultúra ábrázolási konvenciója jellemzően egységes szín/forma/vonal/tömeg konstellációt fog alkalmazni. Az ilyen homogén orientációjú kifejezési, ábrázolási módok tehát kulturálisan meghatározott konvenciókba rögzülnek. Ezen konvenciókat mintegy automatikusan, szocializáció útján integráljuk. A szocializáció vizuális tartalmai, a vizuális megismerés, feldolgozás során cselekvéses formában, automatikusan épülnek be gondolkodásunkba. **A folyamatelvű beépülés alapvetően meghatározza a vizuális nevelés főbb irányultságait.**

A vizuális nyelvi, ábrázolási konvenciók tehát mindig az adott kultúra látásmódját, szemléletmódját közvetítik. A konkrét ábrázolási szituációban alkalmazott transzformációs (szelekció/redukció) működést, annak milyenségét – a fentiekből adódóan, minden látszólagos szubjektívizmusa mellett – alapvetően az egyén szocializációja alatt beépült (automatikus/tudatos), a szubjektumot magába foglaló kultúra jellemző ábrázolási konvenciója határozza meg. A konvenció által meghatározott transzformáció végeredményben a vizualizált képi látvány jelrendszerének milyenségét, szerveződésének logikáját keretezi. A jelek ilyen, konvenciókba történő elrendezettségének közös tudása, ismerete, fontos lesz a sikeres kommunikációs folyamat végigvitelében. Konkrétan az adott látványelem akkor lesz dekódolható a befogadók számára oly módon, hogy az más értelmezők számára is releváns üzenetnek tűnjön, ha a befogadónak van közös konvencionális (vizuális) ismerete. Amennyiben merőben eltérő vizuális konvencionális alapról értelmezik ugyanazt a formált vagy formátlan látványelemet, akkor merőben más olvasatok inspirálódnak. Az olvasatok természetesen ebben az esetben nem értékviszonylatok. A különböző olvasatok ugyanazzal az érvényességgel jelenhetnek meg, de az értelmezők között ebben az esetben nem jön létre kommunikációs érintkezés. **A vizuális nevelés alapvető feladata tehát, hogy a különböző, kultúránként eltérő ábrázolási konvenciókat megismertesse és műveltesse a tanulókkal. A konvenciók működtetése, ismerete egymástól eltérő látásmódokat, szemléletmódokat tár fel, így a**

tanulóban kialakíthatja az alternatívákban gondolkodó megismerési értelmezési folyamatokat. A különböző konvenciók megértését, alkalmazását ugyanakkor az teszi problematikussá, hogy mint fentebb már említettem, a konvenciók automatikusan épülnek be az ábrázolási gyakorlatba, az egyén szocializációja során. A konvenciók így nem konvenciókként viselkednek, hanem természetes folyamatokként tételeződnek.

A konvenciók mint látszik, nem csupán projekciós metódusok, hanem az egyén megismerési, feldolgozási, tehát gondolkodási folyamatait is erőteljesen determináló rendszerek. Erre reflektál Marshall McLuhan híres könyve *A Gutenberg Galaxis*, amelyben a szövegalapú, tipografikus gondolkodást fölváltja a képalapú, fotografikus gondolkodás.

A mai ember vizuális konvenciója alapvetően (minden egyéb, a Grand Artban meghonosodott alternatív ábrázolási konvenció ellenére) a reneszánsz látványelvű – és a fotó által még inkább a realizmtikusság illúziója felé elmozduló – ábrázolási konvenciójára, látás- és szemléletmódjára épül. Ebből adódóan – minden más konvencionális hatástól függetlenül – ma egy olyan vizuális kultúra közegbe szocializálódik az egyén, amelyben a látványelvű/fotografikus látásmód a meghatározó. (*Bálványos Huba, Sánta László, 1998*) A befogadási mechanizmusait is ez a látásmód kondicionálja, miáltal ez a konvenció természetessé tehát reflektálatlanná válik.

A befogadási, megismerési és értelmezési kommunikációs folyamatokat azonban nem csak a konvenciók által meghatározott, hanem az egyéni beállítódások, (Herbert Read attitűd típusai) készség és képesség potenciálok, illetve ezek kondicionáltsága is meghatározza. Az egyéni látásmódok tehát artikulálják a konvenciók által meghatározott jelapparátusok működését és karakterét. Adott konvenciók például kedvelhetik a geometrikus formákat, de ezen belül az egyén az íves vagy gömbfelületekre helyezheti a hangsúlyt. Az egyéni, eltérő strukturális és működési különbségek okozzák, hogy ugyanazon ábrázolási szituáció ellenére két tökéletesen azonos munka nem születhet. Az egymástól eltérő, idegen, tehát szokatlan (szokássá nem kondicionált) alternatívák (ábrázolási konvenciók) megismerése, alkalmazása kritikus gondolkodásra, toleranciára nevelnek. A vizuális kommunikáció, mint sajátos megismerési, elemzési forma, véleményem szerint többek között itt válik alapvetően fontossá a vizuális és általában a nevelés szempontjából. A vizuális kommunikáció ugyanis annak a tágasabb kulturális folyamatnak a jellegzetes megnyilvánulása, amely nem társít kényszeresen a különböző látás- és szemléletmódokhoz értéktartalmakat. A kommunikációs aktusban maga a kódolás és dekódolás kap hangsúlyos szerepet, és például nincs egy olyan kitüntetett reprezentációs fókuszcsoportha, mint például a klasszicizmus esetében az antik mitológiai tematika elsődlegessége. A kommunikációs gyakorlat során az ábrázolási konvenciók és a mögöttük meghúzódó látásmódok,

valamint az ezzel szorosan összefüggő stiláris és tematikai preferenciák nem egy hierarchikus rendbe szerveződnek egy monolit értékképzet alapján. A vizuális kommunikáció szempontjából az ábrázolási konvenciók és a bennük vagy általuk tételezett értékpreferenciák, egyenértékűek. A szerkezet, amit ez a vizsgálódás eredményez, alapvetően plurális és mellérendelő lesz. A pluralitás ilyen szignifikáns megjelenése, szervezőerőként való működése, tipikusan a modern/posztmodern paradigmák jellemzője. Másképpen a vizuális kommunikáció, ami a jelek és jelöltek közötti kapcsolattal (szemantika), a jelek használatával, céljával (pragmatika) és a jelek szerveződésének (szintaxis) lehetőségeivel foglalkozik, olyan metakoncepció ami általánosan tételezi a látványok (formált/formátlan) kommunikációs funkcióját és ebben a kommunikációban való egyenrangúságát. A reprezentáció ilyen felfogása alapvetően már a modernitásban is megjelenik. Hegyi Lóránd tipológiájának például expanzionista jellegű, aktivista-produktivista, nyitott, illetve a művészeti kommunikációt kutató műtípusa tipikusan ebbe a vonulatba tartozik. A posztmodern logikáját pedig alapvetően meghatározza ez a fajta relativista, a különböző kommunikációs helyzeteket dokumentáló hozzáállás (pl: Christian Boltanski munkái).

A szemiotika és ezen belül a vizuális kommunikáció, azon távlatos történelmi dimenzióba helyezhető változás egyik jellegzetes terméke, amelyben a hagyományos (reneszánszalapú) ábrázolási, vizuális konvenciók felbomlanak, és átadják helyüket a modernitás ábrázolási, vizuális konvencióinak. A váltás lényege az ábrázolás (reprezentáció) szempontjából, hogy az addig domináns, látványelvre épülő, reneszánszban kialakult illetve konstruált szekuláris koncepció fokozatosan átalakul, egyes elemei kihullnak, míg mások felerősödve működnek tovább a különböző avantgárd ábrázolási konvenciókban. A reneszánsz koncepció meghatározta a művészet lehetséges kereteit tulajdonképpen a 19 század végéig. A reneszánszban kialakult képkonvenció – ami a szublimáció-mikrokozmosz-autonómia hármasságon alapult –, a reneszánsz művészet szemléletében, filozófiájában, esztétikájában gyökerezett. A vizuális kommunikáció szempontjából, ebből a hármassból a legfontosabb véleményem szerint az autonómia kérdése. A mikrokozmosz és a szublimáció mindig ideologikus tartalommal telített, míg az autonómiában (irányultságtól nem egészen függetlenül) mindig erőteljesebben működik a belső törvényszerűségeknek, szabályosságoknak a feltárása.

Leonardo önéletrajzából ismerjük a falon megjelenő színfoltok hatásának elemzését. Az elemzés annak a művészettelfogásnak a kezdete, amikor a képzőművészet önálló igénnyel lép fel, mint olyan megismerési modell, ami egyenrangú a bevett tudományokkal. A kép tudományos rangját, emancipációját megadja a probléma megoldására való alkalmassága. A kép ebben az esetben nem más, mint egy sajátos vizualizáció ami követi a vizuális logikát, egy olyan önálló képi világ megteremtése, amelyet belső törvényrend igazgat (*Németh Lajos*, 1992). A kép illetve látvány

ilyen irányú – tehát a jel illetve jelszerveződés primátusát hirdető vizsgálata – jól illeszkedik a vizuális kommunikáció rendszerébe.

A művészeti modernitás modelljének másik jellegzetessége (ami véleményem szerint a vizuális kultúra területi kiszélesítését jelenti), hogy olyan kulturális területeket emel be a mainstream kulturális diskurzusba, amelyek addig kívül rekedtek vagy a periférián helyezkedtek el (a képzőművészetek esetében például → primitívek, naivok, mentálisan sérültek, street art stb.).

A művészeti modernításban ezt az emancipációs dinamikát, a reneszánsz antitéziseként megfogalmazott avantgárd mozgalmak teljesítik ki, mind horizontálisan mind vertikálisan. Egyrészt a modernitás mozgalmak (klasszikus avantgárd, neoavantgárd) olyan tiszta, vagyis a reneszánsztól megtisztított alapokat kerestek, melyekben egyfajta újra felfedezett eredetiség nyilvánul meg. Az eredetkeresés következtében a hivatkozási alap fokozatosan kiszélesedik, és eddig kevésbé méltányolt területek integrálódnak. Az új alapok kutatására az ösztönözte a kor művészeit, teoretikusait, hogy úgy látták, az eddigi kísérletek kifulladásra és életidegen illusztrációkká váltak (akadémizmus, historizmus). Paul Gauguin Haitin való letelepedése, az ott élők népi ábrázolási kultúrájának beépítése munkásságába, pregnáns példája az eredetkutatás egyik lehetséges irányának. Általánosan is jellemző az Európán kívüli (Japán, Asszír, Egyiptomi) prehistorikus, illetve a sajátos nemzeti kultúrák alapjának tekintett népi kultúrák vizuális nyelvezetének beépítése a kortárs kifejezőkészletbe.

Az idő- és térbeli tagolódás mellett megjelenik egy másfajta hivatkozási orientáció is. A másfajta irány a hivatkozás társadalmi bázisát szélesíti ki. Értelemszerűen megjelennek, olyan társadalmi csoportokra jellemző kifejezési módok, ábrázolási szisztémák, amik korábban elképzelhetetlenek lettek volna a mainstream kultúrán belül. Ilyenek például a gyermekrajzok, illetve az elmebetegek munkái. A kultúrának a romantika előtti monolitikusabb, stabilabb szerkezete tehát fokozatosan alakult át egy egyre inkább dinamizálódó, többpólusú, hálózatszerűen felépülő szerkezetté. A kultúra hálózatosodása együtt jár az értékek, hivatkozások pluralitásával és individualizációjával így érthetővé válik, hogy a fentebb már említett, eddig a kultúra önreprezentációjában szerepet nem játszó területek miként kerülhettek be a kultúra és így az ábrázolás rendszerébe.

A vizuális kommunikáció, pontosabban az azt magába foglaló szemiotika mint szemlélet tehát egy komplex kulturális háttérbe illeszkedik, amit modernnek nevezünk, és amiknek egyik meghatározó aspektusa a fent említett emancipációs logika. A vizuális nevelés szempontjából az emancipációnak ez a dinamikája fokozatosan és némi késéssel természetesen beépül a vizuális nevelés rendszerébe is. A modernitás emancipációs dinamikája a tradicionális

herbarti elvek mentén szerveződött, úgynevezett evolucionista rajzfejlődési modell kereteit szétfeszíti, és egy plurális, alapvetően esztétikai dominanciájú modellnek adja át a helyét.

Röviden az evolucionista modell azt jelenti, hogy elsősorban a Grand Art 19. századi felfogása szerint értelmezi a gyermek ábrázolási tevékenységét. Alkotásait elsősorban teleologikus alapon közelíti meg. Másképp fogalmazva „a gyermekrajz fejlődése a művészet történetében a stílusok változásait ismétli meg „ (*Kárpáti Andrea*, 2001.8.o.). Az így meghatározott evolucionista (C. Ricci, J. Ruskin) vagy bioontológiai (T. Ziller) modell határozza meg a vizuális nevelés ábrázolásról alkotott elképzelésének korai periódusát. Az evolucionista elmélet lineáris szerkezetű, ami egyetlen végcél felé tartó folyamatos fejlődésként írja le a gyermeki ábrázolás alakulásának folyamatát. A végcélja nem más, mint a szűken értelmezett „objektív”, vagy „reális” ábrázolási konvenció. Az evolucionista megközelítés direkt kapcsolatot teremt a professzionális képzőművészeti alkotások fejlődéstörténete illetve a gyerekrajzok időrendbe illesztett morfológiai változásai között. Az evolucionista megközelítés hibája a monolitikus értékválasztás (mimézisen alapuló realizmus). A hibás megközelítés ellenére volt egy jelentős és a későbbiekben kissé háttérbeszorított pozitív aspektusa: a környezet és a benne létező alkotó illetve az alkotás közötti viszonyrendszer feltárása, valamint ennek a tudatosítása

Az evolucionista modellt felváltó pluralista esztétikai modellben, a fentiekben már elemzett alternatív megközelítés érvényesül. A konvenciók választhatók, optimálisan szervezhetőek a különböző ábrázolások, kifejezések érdekében. Ugyanakkor ebben a pluralista esztétikai modellben is „a szép forma, a mives munka a forrása a művész-kézműves öntudatnak, a „szakma” kontinuitásába vetett hitnek” (*Kárpáti Andrea*, 1995, 146.o.). A konvenciók ilyen átjárhatósága elindított azonban egy másik pedagógiai folyamatot is, ami a vizuális vagy vizualizálható tartalmak virulenciáját eredményezte. Mit jelent ez pontosan? Ebben az esetben nem csak a konvenciók köre szélesedik ki és válnak egy funkcionális vagy célracionális elemzés egyenrangú szereplőivé, hanem az a témakör is, ami a vizuális megismerés tárgya. A vizuális nevelés esztétikai, pluralista modelljében az addig preferált mívességgel szemben megjelenik egyfajta kontextuális, szociológiai irányultság, amiben az alkotás, a befogadás folyamata a mű és a társadalom változó viszonyrendszerében jelenik meg (*Kárpáti Andrea*,1995). Tartalmilag ez többek között azt eredményezi, hogy a Grand Art-ot szimuláló tartalmi elemek mellett – éppen a modernizációban zajló esztétikai emancipáció következtében is – megjelennek a vizuális nevelésben a tömegtársadalmak vizuális kultúrájának kommerciális, szubkulturális tematikái is. Másképpen itt fontos szerepet kap az a szempont is, hogy az addig triviálisnak tekintett vizuális reprezentációk, és az ezen reprezentációhoz kapcsolódó megismerési és feldolgozási folyamatok a vizuális nevelés részeivé váljanak. Az újfajta kritikai pedagógia a

posztmodern kulturális modell szociologizáló, relativista jellemzőit építette be mind a vizuális nevelés gyakorlatába, mind elméletébe.

A kritikai rajzpedagógiai modellben szükségszerűen erősödött a kommunikációs attitűd, ugyanis a vizuális kommunikáció logikája megnyitja azt a vizsgálódási lehetőséget, hogy mind a formált, mind a formálás nélküli látványokat pusztán vizuális nyelvi konstrukcióként kezeljük. A látványok kommunikációs jellegű tanulmányozása lehetővé teszi azon törvényszerűségek megértését, amelyek ezeket a látványelemeket szervezik. Továbbá a látványszerveződések törvényszerűségeinek, szabályosságainak megismerésével ezek hatás mechanizmusait, szűkebb és tágabb közegekben zajló interakcióit lehet feltárni. A vizuális kommunikáció ebben a vonatkozásban tulajdonképpen a különböző komponált és nem komponált látványelemek jelkonstrukcióit tanulmányozza. Az adott látványelemet alkotó jelek kapcsolódásait, szerveződéseit írja le és csoportosítja, valamint elemzi ezek kulturális, társadalmi hatásait.

A látványok kommunikációs szempontból történő tanulmányozása elengedhetetlenné teszi a jelek valamilyen szempontú osztályozását. Mivel a jel mindig valaminek a helyettesítése, így ennek a helyettesítésnek a milyensége lesz az az alapvető szempont, ami az osztályozást meghatározza. A helyettesítés jellegét alapvetően két szempontból szokták megközelíteni. Egy jel vagy motivált, vagy motiválatlan. A motivált és motiválatlan kettősség nem csak a vizuális kommunikációra, hanem általánosan a kommunikációs területek minden fajtájára vonatkozik. Röviden összefoglalva ez azt jelenti, hogy a motivált jel természetes, szükségszerű kapcsolatban van azzal, amit jelent; a motiválatlan jel pedig önkényes, illetve konvencionális kapcsolatban van azzal, amit jelent. A különböző kommunikációs formákban a motivált és motiválatlan jelek aránya eltérő. A nyelvi kommunikációban a motiválatlan jelek jóval nagyobb arányban szerepelnek, mint a motiváltak. A hangutánzó, hangfestő szavakon kívül a nyelvi kommunikációban a szavak mind motiválatlanok, vagyis semmiféle érzékelhető, szemléletes kapcsolatban nincsenek azzal, amit jelölnek. A vizuális kommunikációban némiképp eltérnek az arányok. A jelek döntő többsége motivált, vagyis a jel érzékelhető formában utal a jelöltre (a jel és jelölt között analóg kapcsolat van akkor, ha a jel színben/formában imitatív kapcsolatban van a jelölttel). A vizuális jelek kisebbik része motiválatlan, vagyis nincs semmiféle érzékelhető kapcsolat a jel és jelölt között. A motiválatlan kapcsolatot a konvenció teremti meg (VÖRÖS KERESZT→ Egészségügyi Világszervezet).

A kapcsolatok, helyettesítések további differenciálása például Pierce-nél az „ikon-index-szimbólum triád” („Blaskó Ágnes, Margitházi Beja 2010, szerk. 88.o.) rendszerben konkretizálódik. Az ikon és az index motivált jel, a szimbólum viszont motiválatlan. Az ikon esetében a jel és a jelentés közötti kapcsolat formai analógián alapszik, „úgy néz ki”. Az index

esetében ok-okozati kapcsolat van a jel és jelentés közt, „valaminek a létét jelzi” (TŰZ→FÜST); míg a szimbólum esetében a kapcsolat megegyezésen alapul. Más rendszerek egyéb kategóriákat és alkategóriákat is létrehozhatnak, a kapcsolódás rendszerét finomítva ezzel. Bálványos Hubánál például az index típusú jelekből kiválnak a természetes ok-okozati kapcsolódások (TŰZ→FÜST), amiket ő szignáloknak nevez; míg azok, amelyeknél a kapcsolódás konvencionális (diagram), megmaradnak indexnek. A szimbólumokat is tovább bontja, és leválasztja belőlük az emblémákat (ÁRU→VÉDJEGY), ahol a kapcsolat elsősorban az időben elnyújtott együttálláson alapul. Mint látjuk a kapcsolódások igen tagolt, egymástól eltérő logika alapján szerveződnek. Egyes kapcsolódások (motiváltak) könnyen azonosíthatóak, így általánosíthatóak, míg mások (motiválatlanok) nehezebben. A motiválatlan kapcsolódások kódolása és dekódolása elsősorban a konvenció ismeretközösségétől függ, vagyis itt a kulturális azonosságoknak, eltéréseknek kiemelt szerepe van. A különböző kultúrákban (térben és időben) ugyanis, ugyanannak a jelnek egymástól teljesen eltérő jelentése lehetséges. A jelentések kulturális kódoltsága gyakran okoz eltérő kultúrából érkezett emberek számára kommunikációs félreértést.

Összefoglalva: A vizuális kommunikáció, mint a szemiotika egy sajátos részterülete, a vizualitásra vonatkozó szabályrendszer. A vizuális kultúra azon aspektusait tárja föl, amelyek a befogadás, megismerés, értelmezés és ábrázolás folyamatába illeszkedve dinamikusan értelmezik a vizualitás komplexitását. A vizuális kultúra tárgyait nem statikusan, hanem az előbb említett kommunikációs folyamat részeként fogja fel. A kommunikációs megközelítés azonban nem tértől-időtől független értelmezési keret, hanem egy adott kulturális kontextusban jut érvényre, válik a megismerés preferált formájává. A kontextus egy modellváltáshoz kapcsolódik (tradicionális-modern) amelynek összetevői (pluralitás, emancipáció, szubjektivitás) véleményem szerint megteremtették azokat a keretfeltételeket, melyek között a vizuális megismerésben, értelmezésben és ábrázolásban a kommunikáció, mint kulcsfogalom és módszer kiemelt szerepet kapott. A kommunikációs megközelítés ilyen erőteljes alkalmazása, szerepeltetése a modernitás paradigmátikus jellemzője. A pluralitás és emancipáció – mint modernitáselemek – mellett, a kommunikációs stratégia szorosan kapcsolódik ahhoz a képanyaghoz (technikai képek), ami meghatározza a modern vizuális kultúrát. A technikai kép működését mint kontextus a Villem Flusser által leírt fejlődési modellel illusztráltam. Flusser modellje szemléletesen jeleníti meg azt az erőteljes ismeretelméleti, mediális váltást, amelyben a modern vizuális megismerés, befogadás zajlik.

A kritikai pedagógia vizuális kommunikációra vonatkozó megközelítéseinek bemutatásával elemeztem azt a posztmodern folyamatot, amikor a vizuális kommunikáció megjelenik és szervesül a kortárs pedagógiai elméletbe és gyakorlatba.

Azt gondolom, amennyiben vizsgálatunk tárgyának (vizuális kommunikáció) nem tárjuk fel a körülményeit, akkor belső működésének mozgatórugóit sem érthetjük meg. Ebben a dolgozatban így elsősorban a vizuális kommunikációt létrehozó és működtető körülményeket, valamint e körülmények és a vizuális kommunikáció belső működésének egyes összefüggéseit mutattam be.

Szerző: Ragó Lóránt, PAE Pedagógusképző Kar, Kecskemét
rago.lorant@tfk.kefo.hu

Absztrakt:

Fontosnak tartom a vizuális kommunikáció belső logikájának megértése szempontjából, hogy azokat a körülményeket is tisztábban lássuk, amelyek meghatározták a vizuális kommunikációt, mint kutatási, működési területet. Létrejöttének és működésének körülményei ugyanis alapvetően meghatározzák belső szerkezetét, felépítésének logikáját. Összefoglalva: a vizuális kommunikáció, mint a szemiotika egy sajátos részterülete, a vizualításra vonatkozó olyan szabályrendszer, amely a vizuális kultúra kommunikációs aspektusait tárja föl. A vizuális kommunikáció egy olyan háromszereplős modell, amiben a jel a kódoló és a dekódoló, egymással állandó, folyamatosan változó, dinamikus viszonylatban működik. A vizuális kommunikáció a befogadás, megismerés, értelmezés és ábrázolás folyamatába illeszkedik. A vizuális kultúra tárgyai tehát nem statikusan, hanem az előbb említett kommunikációs folyamatok részeként jelennek meg.

A kommunikációs megközelítés azonban nem tértől és időtől független értelmezési keret, hanem adott kulturális kontextusban jut érvényre, válik a megismerés preferált formájává. A vizuális kommunikáció tágabb értelemben egy olyan modellváltáshoz kapcsolódik (tradicionális-modern), amelynek összetevői (pluralitás, emancipáció, szubjektivitás) véleményem szerint megteremtették azokat a keretfeltételeket, melyek között a vizuális megismerésben, értelmezésben és ábrázolásban a kommunikáció mint kulcsfogalom és módszer kapott szerepet. Szűkebb értelemben a vizuális kommunikáció azon posztmodern modellhez

kapcsolódik, amiben a normatív szabályrendszereket felváltja egyfajta relativista, kontextuális megközelítés (kritikai pedagógia).

Továbbá a vizuális kommunikáció, mint történeti jelenség szorosan kapcsolódik ahhoz a képanyaghoz (technikai képek), amely meghatározza a modern/posztmodern vizuális kultúrát. A képi fordulatban megfogalmazott és Villem Flusser által leírt fejlődési modellel illusztrálom azt az erőteljes ismeretelméleti, mediális váltást, melyben a modern vizuális megismerés, befogadás zajlik. Ebben a tanulmányban a vizuális kommunikációt mint történeti jelenséget vizsgálom, valamint belső működésének egyes aspektusait mutatom be.

Bálványos Huba, Sánta László (1998): *Vizuális megismerés, kommunikáció, Vizuális kultúra* Balassi Kiadó, Bp.

Blaskó Ágnes, Margitházi Beja (2010, szerk.): *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény*, Typotex, Bp.,

Hegyí Loránd (1986): *Avantgarde és transzavantgarde*. Magvető 1986, Bp.

John Berger (1990): *Mindennapi képeink*, Corvina Kiadó, Bp.

Kárpáti Andrea (1995, szerk.): *Bevezetés a vizuális kommunikáció tanításához*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp.

Kárpáti Andrea (2001): *Firkák, formák, figurák*. Dialóg Campus Kiadó, Bp.

Marshall McLuhan (2001): *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Trezor Kiadó. Bp.

Németh Lajos (1973). *Minerva baglya*, Magvető, Bp.

Németh Lajos (1992): *Törvény és kétely (A művészettörténet tudomány önvizsgálata)*, Gondolat, Bp.,

Paul Virilio (2002): *Az információs bomba*, Sirály Könyvkiadó, Bp.,

Szőnyi György Endre, Szauter Dóra (2008, szerk.): *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JatePress, Szeged

Vilém Flusser (1990): *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, Budapest,

Walter Benjamin (1969): *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*.

Kommentár és Prófécia Gondolat, Budapest

William M. Ivins Jr. (2001) : *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*, Enciklopédia
Kiadó, Bp.,

*A közlemény alapját képező kutatás az MTA-ELTE Vizuális kultúra szakmódszertani
kutatócsoport, "Moholy-Nagy Vizuális Modulok - a 21. század képi nyelvének tanítása"
projekthez kapcsolódik.*