

Lisányi Endre

Újmédia-művészet és a felejtés útvesztője

A Kelet-európai digitális üzenet című kiállításról elmélkedve írja Szombathy Bálint (2007: 82–83), hogy „az esztétikai üzenetváltás [...] új lehetőségeket vívott ki magának az elektronikus kultúra révén”, majd fölteszi a kérdést: „mit hoz az új nyelv, mit mondanak nekünk [...] az új élethelyzetből kipárolgó tapasztalatok?” A kérdés mindenképpen indokolt, mégpedig azért, mert nem csupán arról van szó, hogy „van két világ, egy valóságos [...] és egy virtuális, amibe szükség esetén elmenekülhetünk, amiben elbújhatunk”, ugyanis nem mi bújunk el abban a bizonyos másik világban, hanem az tesz céltalan bolyongóvá bennünket. E tanulmány a kapcsolódó szakirodalom segítségével az újmédia-művészetnek azokat a jellegzetességeit kívánja bemutatni és elemezni, amelyek azt világítják meg, hogy az újmédia-művészet miért válik a felejtés útvesztőjévé.

Újmédia-művészet

2007-ben *Újmédia-művészet* címmel új kötettel bővült a Tassen/Vince Kiadó népszerű művészeti könyvsorozata. A kiadó honlapján a művészet, a kismonográfiák és végül az izmusok címszó alatt találhatjuk meg a szóban forgó könyvet. Minden bizonnyal praktikus okok miatt – a könnyebb kereshetőség érdekében – került az izmusokhoz: valahogy mégiscsak rendet kell tartani a honlapon, ennek érdekében célszerű külön csoportokba rendezni az egyes alkotókat, a korstílusokat, valamint a művészeti izmusokat bemutató könyveket. A továbbiakban tehát – játszva a szavakkal – újmédia-művészet-izmusról vagy újmédiaizmusról beszélhetnénk, hiszen ez a rendszerezés ekként kategorizálta az újmédia-művészetet. Nyilvánvaló, hogy a közismert művészeti izmusok, izmus kreatúrák mintájára, erőltetett szóképzéssel alkotott elnevezések aligha használhatóak. Elsősorban nem azért, mert túlságosan nyakatekertek, hanem azért, mert korántsem könnyű eldönteni, hogy helyes-e, és ha igen, milyen vonatkozásban, milyen értelemben helyes izmusként beszélni az újmédia-művészetről? Igaz, elsősorban nem erre az idetolakodó kérdésre keressük a választ, de közbevetőleg, csupán néhány mondat erejéig érdemes kitérni rá, mert jól bevezeti és kiegészíti az eredeti témánkat.

Az újmédia-művészetnek valamiféle új művészeti izmusként való értelmezése már akkor automatikusan megtörténik, amikor az újmédia-művészetet inkább művészettörténeti, mint médiatörténeti¹ kontextusba helyezve mutatják be. Például, ahogyan az amerikai szerzőpárosnál is olvashatjuk:

„Bár az újmédia-művészet részben az újdonságról szól [...] mégsem mondhatjuk, hogy művészettörténeti vákuumban fogant volna. Az újmédia-művészet konceptuális és esztétikai gyökerei [...] a dadaista mozgalom keletkezésének idejére [nyúlnak vissza]. A másik fontos előzmény a popművészet [...] előfutárnak tekinthető a konceptuális művészet [...] és sok tekintetben kapcsolódik a videoművészetéhez is” (Triebe & Jana 2007: 7–8).

¹ Lásd: Fréderick Barbier és Catherine Barbo Lavenir médiatörténetéről szóló terjedelmes könyvét, amelyben a szerzőpáros médiának tekint „minden társadalmilag létrejött kommunikációs struktúrát” és ezek hordozóit is (Barbier & Lavenir 2004: 13), ugyanakkor a (képző-) művészettel mégsem foglalkoznak. Érthető, hiszen például egy szobor és egy fénykép közötti alapvető különbség akkor is megmarad, ha mindkettőt úgy kezeljük, mint „régimedium”-ot, ahogyan ezt Manovich teszi (in Gerencsér 2008: 19). A „régimedium” gyűjtőfogalma nem tűnteti el a köztük meglévő alapvető különbségeket, akkor sem, ha a digitális művészethez képest valóban régebbi médiumnak számítanak.

Kiegészíthetjük a felsorolást Andrej Tišma dolgozatával, aki a *web art* előzményeként, nagyon helyesen, megemlíti a *fluxust* és a *mail artot* (in Gerencsér 2008: 115–116).

Nincs ebben semmi meglepő, hiszen bevett gyakorlat az értéként számontartott, esetleg tananyagot képező művészeti mozgalmakra, elődökre vagy stíluskorszakokra hivatkozni. A nemritkán eredeti szándéka ellenére muzealizált művészeti jelenségek eredeti jelentése – mint tudjuk – módosul, s legtöbbször már ez a „megdicsőült változat” lesz az, amire mint elődre hivatkoznak. Bár a „dicső elődök” felemlegetése némi patinával vonja be az újdonságot, s ez egyes esetekben² erősen mérsékelheti az újszerűséget/egyediséget, tagadhatatlan előnye, hogy az újat, például esetünkben az újmédia-művészetet, könnyebb hiteles művészetként bemutatni és elfogadtatni. A művészettörténeti hivatkozás lényegében elismert művészeti előzmények (tradíciók) örökösöként határozza meg az újat, és ezzel azt is feltételezi, hogy az örökösre áttestálódik az örökhagyóknak az örökös számára előnyös és szükséges értéke. És a különbségeket, a „másságot” is ezen a módon lehet erőteljesen érzékeltetni! Mindezt szemléletesen úgy lehetne ábrázolni, hogy tovább rajzoljuk, újabb és újabb rubrikákkal („utódokkal-rokonokkal”) egészítjük ki³ Alfred Barr nevezetes táblázatát,⁴ amely aztán addig osztódik, addig burjánzik, míg néhány ponton egyesül, s együtt folytatódik, a komputertechnika és -nyelvezet történeti családfájával.⁵

Azonban nem szabad megfeledkezni arról, hogy az avantgárdtól (esetünkben a dadától) származtatott és a *pop artot*, a *conceptet*, a *fluxust* stb. érintő útvonal nemcsak egyetlen célhoz vezethet el. Más szóval: nem egy olyan művész és művészeti áramlat vallhatja saját elődjének, eredetének a felsorolt művészettörténeti előzményeket, amelyeknek amúgy nem sok vagy egyenesen semmi köze sincs a világháléhoz, a számítógéphez, a digitális csúcstechnológiához, azaz szemléletmódja és főként az alkotások létezés módja merőben különbözik az újmédia-művészettől! Természetesen egyazon kiindulópontból, ugyanazokat az állomásokat érintve el lehet jutni különböző végcélokhoz, de éppen ezért nem minden esetben helyes a felvonultatott származási előzményekből messzemenő következtetéseket levonni, s az újmédia-művészet esetében ezt különösen fontos lenne megszívlelni!⁶

Az „izmus” képzőt – magától értetődő módon – az újmédia-művészet esetében sem kizárólag művészeti, meglehet, elsősorban nem művészeti vonatkozásai miatt érdemes használni.⁷ Ekkor értelemszerűen láthatóvá válnak az újmédia-művészet más, természetesen a művészettől élesen el nem választható hatásterületei is. Jó példa erre a neves szerző, Daniel Stringer tanulmánya, aki az avantgárd „társadalmi-mozgalmi” vonatkozásaira koncentrálna, amikor arra a kérdésre keresi a választ, hogy „hogyan folytatódik az avantgárd hagyomány a net.art-ban” (in Gerencsér 2008: 122–140). De ez kiváló összegző tanulmányának a gyenge pontja is, mert miközben a különböző avantgárd értelmezéseket veti össze, hogy aztán megjelje a kapcsolatot a net.art felé, mintha megfedkezne arról, hogy az avantgárd mégiscsak olyan különböző művészeti irányzatokat (izmusokat) foglal magában, amelyekben műveket (például festményeket, kollázsokat, montázsokat stb.) hoztak létre, tárgyakat használtak föl (*ready made*, *object trouvé*), és az akciókban a személyes részvétel magától értetődő volt.

Az új médium(ok)nak erre a rendkívül bonyolult, szövevényes és már nem „direkt” művészeti vonatkozású hatásaira utal egyebek között az a régebbi, sokat idézett megállapítás is, amely szerint „a médiumok összetett

2 Természetesen nem minden esetben. Van, amikor – túl a legitimáción – saját fényének mind nagyobb ragyogását is úgy teremti meg valamely korstílus (vagy művészeti izmus), hogy a tökéletesnek tartott elődhöz kíván hasonlóvá válni. S minél inkább eléri ezt a hasonlóságot, minél inkább megközelíti a hajdani előd jellemzőit, annál több ragyogást képes kölcsönözni tőle a saját maga számára.

3 Lásd Daniel Feral modelljét (Pantheon project) <http://graffuturism.com/wp-content/uploads/2012/09/Feral2-01.png>, vagy <http://www.zatista.com/cms/wp-content/uploads/2012/11/chart1.jpg> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.). Emellett mindenképpen említést érdemel Ward Shelley művészete, aki a származást, a származási kapcsolatok ábrázolását állítja képzőművészeti tevékenységének középpontjába.

4 Lásd <http://www.arthistoryspot.com/wp-content/uploads/2010/09/72740-004-9FC2CF131.gif> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.)

5 Lásd <http://longstreet.typepad.com/a/6a00d83542d51e69e201676774551b970b-pi>, illetve <http://alumni.cs.ucr.edu/~vladimir/cs181/PLchart.png> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.)

6 A felsorolt művészettörténeti előzmények alapján még nem látható világosan, hogy miként kerülhetne az újmédia-művészet – magától értetődő módon és logikusan – egy kortárs művészeti izmus-kategóriába. Ellenérv lehetne, hogy jó ideje (például akár a dadától kezdve) az újművészeti mozgalmaknak éppen egyik lényegi jellemzőjük a határok elmosása, felszámolása, a mű kétségbevonása, „elanyagtalanság” stb., vagyis a 20. és a 21. századi képzőművészeti izmusnak olyan terepnek kell lennie, amelynek nem rögzített, bizonytalan, meg-megszakadó és homályos határai vannak. De – mint tudjuk – bármely művészettagadás, bármely „nem-művészet”, „ellenművészet”, „átértelmezett művészet” csakis egy „hagyományos” művészeti közeget vagy hátteret feltételező létszférában képes magát – annak ellenében – „valami másként” meghatározni. Az újmédia-művészet művészeti izmusként való meghatározása a jelenség ténylegesen még nem létező izmus rubrikájának a megelőlegezése lenne, amelynek bizonytalan rubrikakerete a művészettörténeti gyökerekre történő hivatkozásokból eszkábált fantomkerítés.

7 Az -izmus képzőt – mint tudjuk – teológiai, szociológiai, politikai, közgazdasági, pszichológiai, nyelvészeti stb. vonatkozásban is használjuk.

szimbolikus funkcióit a média világának globalizációja (különösen az internet térhódítása) számos téren módosította” (Barbier & Lavenir 2004: 337). Ide illik Lev Manovich nem túl újszerű, de lényeglátó félmondatos megjegyzése is: „...a számítógépesítés a kultúra egyre mélyebb rétegeibe hatol le” (in Gerencsér 2008: 18) és még sok, hasonló tartalmú idézetet lehetne felsorolni. Ezen a ponton ismét szembesülünk a válaszra váró kérdéssel: miféle izmus, milyen értelemben izmus az újmedia-művészet?

A kérdésselvetés és az imént idézett gondolatok együttesen képezhetnék a bevezetését annak az izgalmas vitának, amelyben az a két álláspont fordul egymással szembe, amely a nyilvánvaló médiatörténeti változást törésként, illetve – ellenkezőleg – magától értetődő folyamatként (folytonosságként) fogja föl. Fontos észrevenni, hogy az újmedia-művészetet mindkét vélekedés elsősorban technikatörténeti⁸ és nem művészettörténeti kontextusba helyezve értelmezi, és a kétféle értelmezés közti különbséget nem szünteti meg az a vitathatatlanul helytálló ténymegállapítás sem, hogy „a technikatörténet egyúttal társadalom- és kultúrtörténet is” (Gripsrud 2007: 246). Eszünkbe juttathatja ez a kettősség a kettős- – sőt hármas- – kultúra-elméletet, amely jó példákkal szemléltethető (Snow 1961: 14), de nem feltétlenül helytálló.⁹

A művészet varázsszava

Az újmedia-művészet és hívei számára ez akár előny is lehetne, hiszen sokkal logikusabb, világosan nyomon követhető (technikatörténeti) genealógiát nyújt. Azonban ebben az esetben eltűnne, de legalábbis másodhelyre szorulna a művészet varázsszava, és ennek következtében eltűnne a tevékenység köré, pontosabban az egyes alkotások köré képzelt és láttatni akart, nem kifejezetten benjamin-i értelemben vett „aura” (Benjamin 1966: 301–394). Márpedig úgy tűnik, valamiféle „aurára” vagy annak pótlékára igenis szüksége van az újmedia-művészetnek.¹⁰ Az újmedia-művészet – mint azt az elnevezés is mutatja és megerősíti – *művészet*ként kíván elénk lépni.¹¹ *Művészet*nek nevezi magát (újmedia-művészet, *net art* stb.), művelőit legtöbbször, ha nem is mindig, *művészek*nek nevezük, akik műveiket (értsd: műalkotásaikat) galériákban, „kiállítások” keretében is bemutatják, máskor művészeti pályázatokon versengenek egymással, (képző) művészeti szaklapok (is) kommentálják az alkotásokat, és azok végül egy képzőművészeti könyvsorozat(!) szép kiadású, művészeti albumaként kerülnek föl a könyvespolcra. Szemből nézve, néhány kötetrel arrébb, tőle balra például a dadaizmus könyvgerincének a felirata olvasható, jóval távolabb a románkoré stb.; tőle jobbra pedig, követve a kiadások időbeliséghez és tematikai kapcsolódáshoz igazodó eddigi logikai rendjét, nyilván az a könyv kerülhet majd, amely azt a művészeti jelenséget ismerteti, amely időbeli és/vagy elméleti előzményének tekinti az újmedia-művészetet. Pillanatnyilag üresen áll ez a hely, de úgy is felfoghatjuk, hogy az ismeretlen, az új, a semmi a könyv közvetlen szomszédja. Persze más logika szerint is el lehet rendezni a könyveket, ám az átrendezéssel az a kizárólagos, magáért beszélő státus, hogy egy sorozat szélén-végén foglal helyet, megszűnik. A nem abc-sorban egymást követő könyvek sorozata és a képzőművészet, illetve egyes képzőművészeti alkotások sorstörténetének – amely elő-, esetleg utóéletük és hatástörténetük összefüggésrendszerének felderítését tartalmazza – összekapcsolása természetesen a warburgi könyvtár újszerű rendjét és az emlékezet – *mnemosyne* – képes tablót juttathatja eszünkbe. Nemegyszer előfordul, hogy a német művészetelméleti írók által az írott és a nem kizárólag műalkotásokat bemutató, reprodukált képekből nem lineáris elrendezésben összeállított (kapcsolódási) rendszert valamiféle korai, megelőlegezett hypertextként, „hálózati rendszerként”, hyperlinkként mutatják be.¹² Igaz, kínálja magát a párhuzamteremtés lehetősége, de arról nem szabad

8 Médiatörténetként, abban az értelemben, ahogyan Barbier–Lavenier-szerzőpárosnál olvashatjuk. Lásd a 2. lábjegyzetet!

9 Lásd a *Magyar Tudomány* 2007/2. számában olvasható, a témához kapcsolódó tanulmányokat: A két kultúra mítosza (Pléh Csaba vendégszerk. 2007: 130–190).

10 Erikki Huhtamo „Az interaktív művészet félreértésének hét esete” (in Gerencsér 2008: 75–80) című írásában az új művészetrel kapcsolatos – véleménye szerint – téves vélekedéseknek a kiigazításán fáradozik, ám egyúttal – akarva-akaratlanul – ő is „aurapótlékot” konstruál.

11 És annak most nincs jelentősége, hogy újradefiniált művészetként vagy átértelmezett művészetként vagy ellenművészetként használja a művészet fogalmát. Nélküle az újmedia-művészet mintha lefokozódna, s csak újmedia lenne művészet nélkül, azaz egy olyan tevékenység, amely inkább szoftverfejlesztés, inkább programírás, inkább interaktív számítógépes játék, inkább hálózati tere-fere és inkább hecelési bravúr stb., vagyis a művészet elnevezés következetes használatával végül is a tényleges tevékenységet értelmezi át.

12 Például: „The detail of the image is not only a sophisticated quotation of contemporari ideas, it is a hyperlink to cultural history” (www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/, utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

megfelekedni, hogy Aby Warburg szövegei, képei és a közöttük lévő megfeleltetések, átjárhatóságok, csatornák stb. nem virtuális és nem virtualizált alkotásoknak az elágazásai, csomópontjai, hanem minden esetben valós szövegek és valós tárgyak, valós képek közegében mozog-vizsgálódik. Rendszere feltételezi, hogy minden könyv másik könyvekkel (szövegekkel), minden kép más (valós) képekkel vehető körbe.

A könyvhöz simuló „ismeretlen folytatás” azonban nem feltétlenül kelt bennünk hiányérzetet, mint ahogyan – furcsamód – a numerikusreprezentáció-alapú újmédia-művészetet bemutató nyomtatott, fényképes albumot sem érezzük eleve abszurdnak vagy disszonánsnak, mert – nyilván – tisztában vagyunk azzal, hogy a színes album fotói és leírásai csak képviselik, jelzik az újmédia-művészeti alkotásokat. Vagy más közelítésben: a könyv és a nyomtatással összeforrt könyvművészet (egy régebbi médium) lesz a materiális lenyomata és hordozója az immateriálisan (új médium) létezőnek. Valami „megfoghatóvá” válik abból, ami megfoghatatlan, amikor megkísérli magyarázni, leírni, reprezentálni a magasabb rendűt, hasonlóan a különféle vallások szakrális szövegeihez, tárgyaihoz. Tehát a művészet „varázsszava” lényegében kiegészíti és fölgyorsítja azt a folyamatot, amely az újmédia és az újmédia-művészet mint technika transzcendentálódásához és egy maga köré kiépíthető hiedelemvilág kialakításához vezet.¹³

Az oly sokat emlegetett „aura” ebben az esetben persze némi magyarázatra és korrekcióra szorul. Walter Benjamin feltételezi,¹⁴ hogy a műalkotásokat (tehát feltételez egy világos műalkotás-kategóriát) az egy adott helyen létezés, az egyediség-egyszeriség egy sajátos minőségi-, érték-megkülönböztetéssel, „aurával” látja el. Ezt szünteti meg a technikai reprodukálás. A megannyi, például fényképezéssel történő sokszorosítás miatt a műalkotás ugyan eredeti státusát nem veszti el, tehát műalkotás marad, de már nem egészen ugyanúgy, mint a sokszorosítás előtt, és ezt a különbséget jellemezhetjük úgy, hogy az enigmatikus aura burka szertefoszlik. Gondolatmenete (lehet szándékosan) nem következetes, ellenben az aura fogalmát nemigen tudjuk más, tömörebb, jobb fogalommal helyettesíteni. Még mindig az „aura” változásával lehet bemutatni a legszemléletesebben az egyszeriség (az eredeti), az érték és a műalkotás rendkívül sokrétű kapcsolatát, illetve a sokszorosítás miatt az abban végbemenő változást. De jellegénél fogva, akarva-akaratlanul feltételezi és megerősíti, mondhatjuk: visszaállítja az egyszeri-egyedi, nem reprodukált, csakis tárgyszerűnek elképzelhető képzőművészeti alkotást és annak időbeliségét is.

Az újmédia-művészet azonban nem tárgy-anyagszerű, „amit kapunk tisztán információ és nem érzet, *apatheia*” – mondja Paul Virilio (1992: 32), és közzététel után valamennyi világhálóra rákötött számítógépen megjelenhet, és adott esetben tovább alakulhat. Eredetiről és technikai sokszorosításról, példányszámról – legalábbis hagyományos értelemben – már nincs is értelme beszélni, mert a „művet” eleve meghatározhatatlan számú, esetleg a néző (felhasználó) részéről tovább alakítható megjelenésre tervezték.¹⁵

„Az új vizuális médiumok [...] megteremtik annak lehetőségét, hogy interaktív használatukkal a felhasználó egyszerismind bele is írja magát, azaz belemerüljön az általuk láttatott világba. Az immerzivitással a másolat eredeti jelentése, származtatott jellege és az eredetivel való formális hasonlósága kiiktatódik, mert a leszármazás nyelve csak olyasvalaki számára adott, aki egy meghatározott mértékben kívül marad a művön vagy az ábrázolt világon.”¹⁶

13 „Minden technológia vallásos” – mondja Peter L. Wilson, aki szerint legalábbis „a Hálózat és a körülötte kibontakozott hiedelemvilág [...] egyértelműen vallásos jelleget mutat” (<http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/huhogok/tillmann.html>, utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.). „A technikai transzcendenciának ez az emberfeletti világa [...] jóval átfogóbb érvénnyel van jelen: mint a Földet körülvevő »reálisan létező« műholdhálózat dimenziója” (<http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/tavkerterek/katedralis.html>, utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

14 Walter Benjamin nevezetes írásában nemcsak, hogy nem következetes, de a számára fontos alapfogalmak kialakításában is pontatlan. Lásd Daniel Arasse idevonatkozó észrevételeit (Arasse 2013: 143–147). Ennek ellenére az általa fölvetett téma napjainkban is megkerülhetetlen, és az általa bevezetett fogalmak (aura, a műalkotások „itt és most”-ja stb.) – pontatlanságuk ellenére – nehezen helyettesíthetők jobbakkal.

15 Nem érthetünk egyet Erkki Huhtamotóval, aki azt mondja, hogy „az interaktív művészet interaktivitásáról való harsogás egész egyszerűen túl van lihegve” (in Gerencsér 2008: 78).

16 Lásd: <http://apertura.hu/2011/tavasz/tarnay> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

És a szerző személye, a szerző autoritása stb. is elkerülhetetlenül átértelmeződik. Fontos leszögezni, hogy az újmédia-művészek számára mindez nem kellemetlen következmény vagy értékvesztés, hanem – ellenkezőleg – inkább az új műfaj értékesnek tartott lényegi jellegzetessége.

A romok értéke

Az újmédia-művészet (megjelenésének-létezésének) jellegzetességeinek ismeretében érdemes föltenni azt a kérdést, hogy milyen lehet, miként mehet végbe, illetve megtörténhet-e pusztulása, „halála”?

Jelenlétről (létezésről, életről, életszerűségről) azért beszélhetünk, mert világosan látható, tapasztalható az ellenpont: az élet és a „dolgok” végessége a pusztulás folyamata és végül az elpusztulás, a semmivé válás, az „eltűnés”, a „nem jelenlét” – és mindez fordítva is igaz. A hálózaton elérhető, a virtuális valóságban kavargó újmédia-művek végtelen példánya elméletileg gombnyomásra eltűntethető (elérhetetlenné tehető vagy megszüntethető, letörölhető), majd – újabb gombnyomásra – ismét végtelen számban megjeleníthető, illetve a technikai háttér működésének szeszéje szerint is mindez váltakozhat. Létezése és kihunyása egyaránt látszat-szerű, a létezés és a nemlétezés közötti elméleti térben jelölhető ki, hiszen anyagban létező, materiális alkotássá nem válhat, mert akkor már nem az lenne, ami, és mivel digitálisan – immateriálisan – létező, ezért halála-pusztulása sem lehet abban az értelemben „valódi”, mint az anyagszerű dolgok pusztulása.

Építészeti példával élve: pusztulásakor nem keletkezik rom, nem látható a pusztulás nyoma és annak leíróábrája, ami még mindig hihetetlen erővel képes képviselni az épét, képes emlékeztetni az épre, ami esetünkben eredetit is jelent.

„A kőből épített katedrálisok, koruk szellemének analóg hordozóiként, még félresikerülten, romjaikban is megmutatnak valamit eredendő spiritualitásukból és nagyságukból. [...] *A kibernetikus katedrálisok* digitalizált jeltömegeit ez a lehetőség nem fenyegeti. [...] hordozóik szétmállása után alighanem csak csillámló lemezdarabkák milliárdjai maradnak hátra”

– írja Tillmann József.¹⁷

A pusztulás vagy romlás folyamatának hiánya nem nyereség, mert nem azonos az örök aktualitásnak, illetve annak a halhatatlanságnak a megszerzésével, amelyet a nagy, sok esetben régen elpusztult műalkotások sorsukkal megszereztek, és amelyet magától értetődő módon nekik tulajdonítunk. Ellenkezőleg: a virtuális létezés miatt elveszti azt a képességét, hogy igazán emlékké váljon, más szóval a virtuális térből soha nem kerülhetnek át abban az értelemben az „emlékezet terébe” (Todorov 2003: 21), mint ahogyan például a Porta Speciosa vagy az Anghiari csata saját, hajdani életteréből megdicsőülve átkerült. Hogy ez megtörténhessen, ahhoz kellene az a bizonyos „itt és most” (Benjamin 1966: 301–394) egyszeri létezés! Ehhez viszont az kellene, hogy ténylegesen el tudjon pusztulni, ahhoz pedig előbb ténylegesen élnie kellene. Ahogy Gianni Vattimó fogalmaz: „A műtárgy az egyetlen olyan kézímunkával előállított dolog, amely az öregedést pozitív eseményként fogadja magába.”¹⁸

A hagyományos művészeti alkotások halandósága-halhatatlanága helyett a fiktív állandóság, a monoton folytonosság érvényesül, ami az újmediális alkotásoktól elválaszthatatlan, igazi létmódjuk. „A számítógépben a képek hely nélkül és időtlenül vannak jelen”¹⁹ (Belting 2002: 160). Ez a létmód – a lényegéhez tartozó folytonosság miatt – nem passzív árnyéklét, ellenkezőleg! A mind nagyobb sebességű – lásd Virilio elmékedéseit – folyamatos aktivitás-akarás jellemzi, ennek segítségével tartja fenn magát, és ennek az aktivitásnak vagy sebességnek mintegy következménye lesz, hogy folyamatosan megkísérel „a tér és az idő eltörlésével összebékíteni a semmit és a valóságot” (Virilio 1992: 78), de úgy is mondhatnánk, hogy lehetővé teszi, hogy fölcseréljük a semmit és a valóságot. És közben behálózza mindennapjainkat,

17 Lásd <http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/tavkertes/katedralis.html> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

18 Lásd <http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm#4> (utolsó letöltés 2014. VIII. 1.).

19 Lásd a 39. lábjegyzetet!

egyre mélyebben bekerül az életszférákba, „behatol az emberek elméjébe,”²⁰ folyton itt van, és átjárja mindenünket. Erről az aktivitásról vagy sebességről írja Kundera (Virilióval összhangban), hogy:

„Korunk megszállottan feledésre vágyik, [...] s lépteink gyorsításával azt akarja tudtunkra adni, hogy nem akar emléket hagyni magáról, hogy belefáradt, megcsömörlött magától, hogy el akarja fújni az emlékezet reszkető piciny lángját” (Kundera 1996: 101).

A művészet csendje

A téma másik irányból történő megvilágításához hasznos Maurice Blanchot egy elmélkedését felidézni. A francia filozófus eltűnődött azon, hogy mi történne akkor, ha meghalna az utolsó író. Vagyis eltűnnének a (szép)irodalmi szövegek alkotóinak utolsó művelői, és ennek következtében fokozatosan kihunyna az irodalmi beszéd s vele az irodalom.

„Ám józan elvárásaink ellenére [...] nem a csennel, hanem a csend visszahúzódsával, a csend szövetének felfelésével és egy újféle zaj közeledtével köszöntene ránk [...] a kor. [...] Egyedüli tulajdonsága e hangnak az, hogy állandó [...] noha a maga valójában felfoghatatlan, így nem is halljuk igazán. [...] Ő maga nem zaj, de feléje közeledve minden zajjává lesz körülöttünk. [...] Inkább beszédnek nevezném: beszél szakadatlanul, és mintha az üresség szólna általa [...] bár mindenféle titok nélkül teszi, mégis elszigetel bennünket egymástól, a világtól és önmagunktól, magával ragad csúfondáros útvesztőkbe, és egyre közelebb kerülünk általa a mindennapokban használt, a mindközönséges világ szavaihoz. E beszéd idegensége abban rejlik, hogy nem mond semmit, jóllehet az ellenkezőjét gondolnánk. Sőt azt hihetnénk, hogy a mélység nyilatkozik meg benne [...] Nem megtévesztő beszéd ez, hisz nem ígér és nem mond semmit [...] Az író az, aki elnémulásra kényszeríti ezt a beszédet...” (Blanchot 2009: 48).

Blanchot meglátása, a csend utáni „furcsa zaj” vagy „mormoló beszéd” felülkerekedésének víziója nemcsak az irodalom megszűntére érvényes, hanem általában alkalmazható a művészetek kihunyta utáni korszakra. Ő maga szintén képzőművészeti hasonlatot használ a csend mibenlétének megvilágításához:

„Nagy képzőművészeti alkotások estében magától értetődő, hogy látványukra megnémulunk [...] És az igazi könyv is olyan, mint a szobor. Abból a csennből építkezik és épül föl, amelynek ő ad formát és szilárd alapot” (Blanchot 2009: 49).

Képzőművészeti vonatkozásban a művészet csendje, a mű körül kialakuló csend vagy a mű csendteremtő ereje erősen emlékeztet az aura fogalmára, egy kissé átfogalmazott, pontosított auráéra. A képzőművészetre alkalmazva Blanchot meglátását – tehát ha meghalna az utolsó képzőművész – nem a képnélküliség ideje, hanem értelemszerűen a mindenütt jelenlévő, jelen lenni akaró, tolakodó, vibráló képek sokaságának kora köszöntene be. Jacques Roubaud szerint ez a kor már elérkezett:

²⁰ Dirk Paesmans mondja: „Szerintem a számítógép eszköz, amellyel bejuthatunk az emberek elméjébe” (<http://www.vincekiado.hu/titles/ujmedia.shtml>, utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

„A jelen pillanat [...] jellemző tulajdonsága, hogy a fejeink megtelnek képekkel. [...] Pusztán külső képeket kínálnak nekünk, szegényes képeket, amelyek behatolnak a koponyánkba, s ránk erőltetett képekkel helyettesítik az emlékezetünk különféle részei által létrehozott belső emlékképeket, melyeknek geometriája oda nem illő, leegyszerűsített, kiegyensúlyozatlan az érzékek, az érzések, az érzelmek szintjén” (Roubaud 2007: 207).

A gondolatmenet eleje lényegileg megegyezik az oly sokat emlegetett megállapítással, hogy napjainkban afféle képözönben élünk, s emellé szinte odafurakodnak a „képifordulat”-elméletek.²¹ Ezeknek a jól ismert, sokat tárgyalt elméleteknek a hátterén valamivel világosabban vagy másként látszik, hogy többnyire miért tart igényt a művészet elnevezésre az újmédia-művészet. „Többnyire” ugyanis ebben nem konzekvens, de következetlensége nem feltétlenül egy előre kidolgozott kétarcú stratégiának a része, hanem egyszerűen – jellegéből fakadóan és pozíciójánál fogva – lehetetlen folyamatosan a művészet aurájának látszatát fenntartania, és képtelenség a csendteremtésre való alkalmatlanságát, létezésének aktivitását, „zaját-mormolását” folyamatosan művészetként definiálnia. Nem lehet egyszerre azonos a képek áradatával és azzal, amit az áradat elnyel, bekebelez.

„Ellene vethetnénk a fentebbieknek, hogy, ha [...] eltűnne is a világból a művészet csendje, [...] múzeumok és könyvtárak mélyén még mindig fellelhetnénk kincsestárát a régi remekműveknek, ahol [...] ki-ki részesülhetne a [...] csend élményéből” (Blanchot 2009: 48).

Csak hogy nem, illetve csak névleg maradnának „csendőrző” (Blanchot 2009: 48) érintetlen szigetek, mert az uralomra kerülő „újféle zaj” „meghódítaná azokat a műveket, amelyek egy pillanatra uralomra jutottak fölötté” (Blanchot 2009: 48). Tehát amint tágul, aközben magához alakít és átértelmez mindent, intaktságát semmi sem tarthatja meg!

A csúcstechnológiai háttérű, meghatározhatatlan példányszámban létező újmédia-művészet megkísérel önmaga körül aurafélét kialakítani, ehhez szükséges a művészet varázsigéjének mormolása! De természetesen számára csakis csend nélküli, afféle pszeudoaurának a kialakítása lehetséges. Míg az aura annak a mibenlétét, értékét mutatja meg, ami körül megjelenik, addig a pszeudoaura a mibenlétét rejt el, azaz maszkként – még ha viselőjének állandó mozgása-változása miatt folyton szétfoszló maszkként is – funkcionál.

Amikor magát művészetként mutatja be, magára olvassa a művészet varázsigéjét, ezzel az illuzionista mutatvánnyal látszólag kiemeli magát a nyüzsgő képek áradatából. A valódi létezés látszatát kelti, és ezzel az emlékké válás, azaz egy másik, immár igazi létforma megszerzésére tesz újra és újra sikertelen kísérletet. Ám korántsem a mutatvány sikere a fontos. Sokkal inkább a mutatvány végrehajtása és rendszeres megismétlése, ugyanis ezzel az illuzionista technikával és a már-már cinikus-gunyoros álarcöltés gesztusával a mindent befolyásoló és átalakító hatalmát, kiteljesedő uralmi pozícióját demonstrálhatja, még hozzá igen látványosan. „Az ellenőrzés társadalmát a gépek harmadik típusa, a kompjúter jellemzi” – mondja Gilles Deleuze,²² és ezzel összhangban Vilém Flusser szintén „a technikai képeknek a jövő feletti” uralomátvételéről ír.²³

21 Természetesen William J. Thomas Michel *pictorial turn*- és Gottfried Boehm *ikonische wendung*-elméletei mindenekelőtt!

22 Lásd <http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/01.htm> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

23 Lásd <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/00.html> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

Az útvesztő (összegzés)

Tehát végső soron az a „külső képek” (Roubault 2007: 207) szövevényéből felépülő végtelen, „csúfondáros útvesztő” (Blanchot 2009: 48) épül tovább, amelybe „magával ragad” bennünket (Blanchot 2009: 48), és amelyben éppen az emlékezés és az emlékké válás válik lehetetlenné. Az útvesztő lényege, hogy benne nincs értelmes iránya a mozgásnak, és minél tökéletesebb az útvesztő, annál kevésbé lehet azonosítani, fölismerni az értelmes irányt. Számátalan, (végtelen) csábító mozgáslehetőséggel kecsegtet, de a felkínált utak nem vezetnek el, mert nem vezethetnek el sehova, magában tartja (mert magában akarja tartani) a betévedőt, ilyen értelemben magához vezet vissza. Ezért útvesztő, illetve megfordítva: mivel útvesztő, ezért minden út egyenértékű, és a megannyi út nem vezethet el sehova.²⁴

Ezzel szemben az emlékezésnek, a mind mélyebb, rendszerezett emlékezésnek, az emlékezés művészetének²⁵ architektonikus modellje a „ház” vagy a város, amely lehet mégoly összetett, de nem kényszeríti végtelen, meddő bolyongásra az emlékezőt. Ellenkezőleg! Szerkezete (szobái, folyosói, utcái, terei, épületei, díszai stb.) a ponttól-pontig haladó (logikus) mozgást (az emlékezést) segítik, vagyis szerkezetét és jelzéseit éppen az „eltévedés” és a céltalan bolyongás ellenében konstruálták. Úgy is mondhatnánk, maradvány az építészeti párhuzamnál, hogy az emlékezésnek hodologikus teret formál,²⁶ amely elvezeti az emlékezőt valahová. Érdemes megemlíteni ezen a ponton Marc Poster tanulmányát, amelynek egyik fontos megállapítása, hogy „az emberek és az információ mobilitásának és kommunikációjának ez az összetett keveréke jó nagy pusztítást végzett [...] térerzetünkben” (Poster 2005: 41). Persze Poster nem az emlékező terére gondol, azonban a mobilkommunikáció következtében átértelmeződő, deformált léttér és az útvesztő-szövevény alakuló, mindenhova, tehát sehova sem vezető „csúfondáros útvesztő” (Blanchot 2009: 48) közötti hasonlóság figyelemfelkeltő és elgondolkodtató.

Hannes Böhringer írja, hogy:

„...az architektúra mint emlékezés-művészet nem tető a fejünk fölött, menedék egy őskunyhóban, hanem monumentális építészet. A monumentumok az építészet támasztékai, jelek, emlékművek, síremlékek. Elássák és megmagasítják azt, amire emlékezni kell. Támaszt nyújtanak az emlékezőnek és tehermentesítik.”²⁷

Ám Böhringer indokolatlanul optimista, amikor az emlékező médiumok küzdelméről elmélkedik. Azt gondolja, hogy igaz, kölcsönösen²⁸ gyengítik egymást, és ez mindenképpen egy általános „inflálódással” jár, míg az „infláció megint csak az egykedvűséget, az epochét, a tevőleges feledékenységet segíti elő”, de véleménye szerint mindez azért történik így, hogy „megint emlékezni lehessen”.²⁹ Csakhogy az újmédia-művészet és a digitális világ – figyelembe véve az imént felsorolt jellegzetességeit – aligha állítható oly formán ellentétpárba más emlékező médiummal, mint ahogyan mondjuk az „architektúra a könyvvel”³⁰ párba állítható, mert az emlékezés szerkezetének megkonstruálása helyett a „sosem látottat láttatja, vagyis egy emlékező nélküli bizonytalan dimenziójú világot tesz láthatóvá” (Virilio 1992: 10), amelyben immár az élet csakis adattá változtatva és nem emlékké válva maradhat fenn.

24 Pontosabb a labirintus helyett az útvesztő szó használata! A labirintus – szemben az útvesztővel – tudatosan vezet-vezetheti az embert (lásd Santarcangeli 1971).

25 *Ars memoriae*.

26 Lásd: Wolfgang Kemp: *A festők terei* című munkáját, amelyben a hodologikus tér fogalmának kapcsán Gaudez Domeniket idézi (Kemp 2003: 157).

27 Lásd <http://hannesmagyarul.wordpress.com/2012/01/11/hannes-bohringer-elmenni/> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

28 A digitális tárhely és az architektonális szerkezetű tárhely problémája fölmerül Hans Beltingnél is, amikor a digitalizált képek és a múzeumban tárolt képek kapcsán azt írja, hogy „a számítógép képes mindent gyűjteni (tárolni), amennyiben megfosztja a testi egzisztenciájától mindazokat a dolgokat, amelyeket egy múzeum gyűjt (és kiállít). [...] A múzeumban a testtel rendelkező kiállítási tárgyak helyének megtapasztalásáról, illetve a tárgyak származásának és közvetítettségének idejéről van szó, míg a számítógépben a képek hely nélkül és időtlenül vannak jelen, és ennek köszönhetően testetlen információkká is változhatnak” (Belting 2002: 160).

29 Lásd <http://hannesmagyarul.wordpress.com/2012/01/11/hannes-bohringer-elmenni/> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

30 Lásd <http://hannesmagyarul.wordpress.com/2012/01/11/hannes-bohringer-elmenni/> (utolsó letöltés: 2014. VIII. 1.).

Irodalom

- Arasse, Daniel (2007): *Festménytörténetek*. Budapest: Typotex Kiadó.
- Arasse, Daniel (2013): *Raffaello látomásai*. Budapest: Typotex Kiadó.
- Barbier, Frédéric & Lavenir, Catherine Bertho (2004): *A média története*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Belting, Hans (2002): *A művészettörténet vége*. Budapest: Atlantisz Kiadó.
- Benjamin, Walter (1966): *Kommentár és Prófécia*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Blanchot, Maurice (2009): Az utolsó író halála. *Kalligram*, 6. sz. 48–50. o.
- Gerencsér Péter, szerk. (2008): *Új média, művészet*. Szeged: Universitas.
- Gripsrud, Jostein (2007): *Médiakultúra, médiatársadalom*. Budapest: Új Mandátum Kiadó.
- Kemp, Wolfgang (2003): *A festők terei*. Budapest: Kijarat Kiadó.
- Kundera, Milan (1996): *Lassúság*. Budapest: Európa Kiadó.
- Poster, Marc (2005): Digitálisan lokális: a kommunikációs technológiák és a tér. *Világosság*, 6. sz. 37–44. o.
- Roubaud, Jacques (2007): *Költészet és emlékezet*. Budapest: Tipotex Kiadó.
- Santarcangeli, Paolo (1971): *A labirintusok könyve*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Snow, Charles Percy (1961): *Two cultures and the scientific revolution*. New York: Cambridge University Press.
- Szombathy Bálint (2007): *Kelet-európai digitális üzenet*. Art Fórum. Budapest: Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetsége.
- Todorov, Tzvetan (2003): *Az emlékezet hasznáról és káráról*. Budapest: Napvilág Kiadó.
- Tribe, Mark & Jana, Rena (2007): *Új média-művészet*. Budapest: Taschen/Vince Kiadó.
- Virilio, Paul (1992): *Az eltűnés esztétikája*. Budapest: Balassi Kiadó.

Lisányi Endre (1966) esztéta, képzőművész. Jelenleg művészettörténeti, esztétikai előadásokat tart. 2013-ben meghívott előadó volt a Budapesti Gazdasági Főiskolán.