

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

A keret mítosza

Thesszé a szubverzív tudásról

DLA értekezés

KissPál Szabolcs
Budapest, 2007

Témavezető:
Peternák Miklós CSc
tanszékvezető egyetemi tanár, Intermédia Tanszék

Dolgozatom megírásában nyújtott segítségéért köszönet illeti Peternák Miklós témavezetőmet, akinek észrevételei sokat segítettek bizonyos kérdések tisztázásában, valamint a dolgozat egészének tartalmi egységesítésében.

A thesszé stiláris következetességét és nyelvi hibáinak kiküszöbölését szem előtt tartó lektorálásáért külön köszönettel tartozom feleségemnek, Kiss-Pál Klárának.

Tartalom

0.	Módszertani premisszák	
0.1.	A heterarchikus jegyzet	5
0.2.	Utópia és transzvesztitizmus	7
0.3.	Szöveg és autonómia	8
	Művészet–tudomány I., II., III., IV.	
I.	Alapproblémák	
I. 1.	A dekonstrukció paradoxona	11
I. 2.	Korfüggő tartalmak és beazonosítás	14
I. 3.	Fordítás és modelltranszfer	19
II.	Láthatóság, tudás, megfigyelő	
II.1.	A szemléletesség alkonya	23
II.2.	Episztemológiai keretek	25
II.3.	Befogadó és megfigyelő	31
III.	A kerettől a médiáig	
III.1.	A keret mint tartalom	35
III.2.	A vak tér kerete	38
III.3.	A technológia mint keret	39
IV.	Kutatás, tudás és társadalom	
IV. 1.	Láthatóság és hatalom	42
IV. 2.	Totalitárius és részvételi utopizmus	44
IV. 3.	Esztétizálás vs. aktiválás	47
IV. 4.	Tudás és közösség	50
	Irodalomjegyzék	53
	Appendix	
	Az attitűd mint narratíva	54

A keret mítosza

Thesszé a szubverzív tudásról

„Lelki fejlődésünk minden pillanatában rabjai vagyunk egy keretnek és egy nyelvnek. Az adott keret és nyelv erősen korlátozza gondolkodásunkat. Mégis csupán pickwicki értelemben rabság ez, szelíd rabság, hiszen bármelyik pillanatban kitörhetünk börtönünkből úgy, hogy kritizáljuk a keretet, és egy tágabb és igazabb keretet illetve egy gazdagabb és előítéletektől mentesebb nyelvet fogadunk el.”¹

Megjelenít, mérlegel

Művészet és tudomány kapcsolatát elemző kutatásaim egyik következtetése, hogy a tapasztalatok írásos közvetítésének hagyományosan elfogadott akadémiai formája alkalmatlan, ezért egy hibrid műfaj megalkotását láttam szükségesnek, amelyet *thesszé*nek neveztem el. A *tézis* és *esszé* szavak összevonásából létrehozott fogalom megalkotására azért van szükségem, mert a továbbiakban kísérletet teszek az akadémikus, illetve az alternatív diskurzusfajták tudatos keverésére. A jelentéstan a tézis (görög *θέσις* szó szerint /intellektuális/ álláspont, pozíció) fogalmát dialektikai és akadémiai kontextusban értelmezi, s bár az előbbi alkalmas lehetne a korábban említett kettőség modellezésére, akadémiai jelentése² olyan *a priori* megkötöttségekkel terhelné beszédmódomat, melyeknek vállalása ellentétes lenne thesszém lényegi tartalmával.

A *thesszé* a tézissel ellentétben nem kijelent, hanem megjelenít, az esszével³ ellentétben viszont nem megkísérel, hanem *mérlegel* (latin *exagium*), ugyanakkor mindkettőt a nyelv mentén és nem általa teszi.

A thesszé a tudástermelés formalista és szubverzív kritikai módszerét alkalmazza.

¹ Popper, Karl: Test és elme, Az interakció védelmében, Typotex 1995, 152. old.

² Amelyet érdekes módon egy szabvány, az 1986-os 7144-es számú ISO leírás sztenderdizál (!):

”**thesis; dissertation:** Document which presents the author’s research and findings and submitted by him in support of his candidature for a degree or professional qualification. [ISO 7144:1986]” Forrás:

<http://www.collectionscanada.ca/iso/tc46sc9/standard/glossary.htm#T>

³ Az *esszé* szó a francia *essai* (magyarul: *próba, próbálkozás* szóból és a francia *essayer* (*megpróbálni*) igéből, végső soron a latin *exagium* (magyarul *megmérés, mérlegelés*) szóból ered. Forrás: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Essz%C3%A9>

0. Módszertani premisszák

Tekintettel témakörünk interdiszciplináris jellegére, szükségesnek látszik e szöveg pozicionálása formai, kultúrtörténeti illetve intézménykritikai szempontok alapján. Hiszen a legfontosabb kérdés, amelyre választ keresünk az, hogy milyen szerepet tölthet be a művészet a tudás gazdaságban. Ennek érdekében először a thesszé módszereinek formai jellegzetességét, azt követően az elméleti hagyományhoz való viszonyát, harmadsorban pedig intézményes meghatározottságát vázoljuk fel.

0.1 A heterarchikus jegyzet

A művészeti kutatás autonómiája érdekében a thesszé *nem helyezkedhet kizárólag sem művészettörténeti, sem esztétikai, sem pedig filozófiai álláspontra*, és nem alkalmazhatja maradéktalanul e tárgyak terminológiáját és viszonyítási kereteit. Helyzetét ebből kifolyólag kénytelen az átmenetiség dimenziójába teleportálni, egy olyan területre, amelyet a transzgresszió igénye jellemez. Ennek megjelenítése érdekében szükségesnek látszik egy formai módosítás alkalmazása, amely a thesszé kibontakozása során folyamatosan felveti és modellezi a hivatkozások, lábjegyzetek

tudományos beszélekben betöltött szerepének újraértelmezését, amelyek klasszikus értelemben hármass szereppel bírnak: a). egyrészt a tárgyalásmód linearitásából kifele mutató gondolati szálakat úgy mutatják be, hogy közben védik a szöveg konzisztenciáját. b). másrészt a vonatkozó diskurzusok tekintélyteremtő, igazoló szerepét használják fel, egy olyan - lényegében tetszőleges - keret meghatározásával, amely a tézis tárgyalhatóságát egy önmaga által körülhatárolt elméleti hagyomány kontextusában érvényesíti, c). harmadrészt többletinformációt tartalmaznak.

kultúrtörténeti és legitimációs szerepének kérdését: a szöveg elbeszélője egy autoriter és konvencionális keret felállítása által biztonságos és veszélytelen területet jelöl ki az elbeszélő szubjektum számára az elméleti hagyományban.

A köztesség és átmenetiség megjelenítése érdekében tehát a továbbiakban az előző bekezdésben modellezett kettéágaztatást látjuk esetenként szükségesnek. Így a *logikai hierarchikus szerkezet szintaktikus heterarchiává* rendeződik át.

Tudatában vagyunk a formalizált tárgyalásmód kötöttségeinek, ám írásunk ennek kritikáját nemcsak a logikai következtetések, hanem a forma és szerkezet szintjén is tükrözni kívánja. A konvencionális és formalizált szövegértelmezés igénye

gyakran marginális helyzetbe kényszeríti a művészeket, akik nem hajlandók a diskurzusok akadémikus értelmezésére, s azokat mintegy a tudatos nem-tudás eszközeit alkalmazzák olvasatok létrehozására.

egy ideologikus akadémiai tradícióból származik, amelyet S. Maharaj professzor kísérelt meg dekonstruálni egy 2002-es kutatási programjában.⁴ A Humboldt Egyetem, illetve a Malmöi Egyetem diákjainak egy csoportjával egy sajátos olvasási technikát alkalmaztak egy kijelölt *Deleuze & Guattari* szövegen. Az írást a lábjegyzetek irányából közelítették meg, egyfajta hátulról történő olvasási módként, mintegy a szöveg *széleinek* (edgeways)⁵ feltérképezési szándékával, annak érdekében, hogy a kompetens szövegértelmezés eszközeinek hiányával vádolt gyakorlat-alapú kutatás legitim és alternatív olvasatképzési módját hozzák létre.

A hivatkozások hierarchiájának átrendezése és a beszédmódok tudatos egymásba szövése tehát e thesszé fő formai eleme, amely egy párhuzamos beszédmódot eredményez és adott esetben felülírhatja mondataink nyelvtanát, beékelődhet mondataink középebe, vagy más hangnemben folytathatja azokat.

Ez a módszer modellezi a tudás és társadalom kapcsolatának egyik lényeges vetületét:

lehetőséget nyújt kijelentéseimnek az objektív és szubjektív tudásszintek közötti szabad átjáráshoz, egyben alkalmas egy olyan distancia megteremtésére, amely a modern művészet akadémiai kötöttségektől való szabadulás vágyát is magába foglalja.

⁴ Slager-Balkema (ed): *Artistic research*, Lier en Boog 18., Rodopi 2004, 47 old., online: <http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/rodopi/09258191/v18n1/s4.pdf?expires=1169490456&id=34793042&titleid=6391&accname=Guest+User&checksum=D4484EE7D2D7A807BAD7E18C6B274DB3>

⁵ Itt hívnám fel a figyelmet az *edgeways* fogalmára, amely a tudományos szöveg szerkezetének szerves, bár hierarchikusan alárendelt része, és megfeleltethető azzal a „keret” fogalommal, amelynek kibontására e szöveg kísérletet tesz.

a tradícióba ágyazott hierarchikus tudásgazdaság hatalmi aspektusainak megnevezését és kritikáját.

0.2. Utópia és transzvesztitizmus

A huszadik századi művészet–tudomány analógiák kialakulásában a tudományos relativizmus gondolatai kiemelkedő szerepet játszottak, amely nézetet a racionalisták, kiváltképpen *K. Popper* élesen támadtak. A racionalista tudományfilozófus 1969-ben egy előadássorozatot tartott test-elme interakció elméletéről. A negyedik előadást a filozófus *A keret mítosza* címmel hirdette meg, a témát azonban mindössze röviden érintette. Thesszénk azért viseli ezen el nem hangzott előadás címét, hogy a művészet tudásfogalmának utópisztikus eredetét megjelölje. Egy nem létező hivatkozási alaptól indulunk, a *reductio ad absurdum* logikai módszere helyett a *reductio ad nihilum* eszközével élve, amelyet a filozófiai, művészettörténeti és -elméleti források keret-relativizmusainak kizárására irányuló törekvés indokol, egyben az egymástól távol eső területek és ismeretelméleti álláspontok közös tárgyalhatóságát védelmezi.

A következőkben e szöveg az elméleti diskurzusfajták több változatát alkalmazni fogja, egyfajta intellektuális transzvesztitizmust

vagyis egy olyan nyelvi szerepjáték felvállalását kísérelem meg, amely ugyan szubjektív, helyenként az öncélúság és spekulativitás látszatát kelti, Derrida szavaival⁶: „...az írás érzékelhető anyagként és mesterséges külsőlegességgént: ‘öltözék’...”, mely ugyanakkor „eltakarja a nyelv képét: nem ruha, hanem álöltözet.”

vállalva, amelyet a művészeti megnyilatkozás és az akadémiai diskurzus között fennálló viszony hiteles modellezésének tekintünk.

⁶ Derrida, Jacques: Grammatológia, Életünk- Magyar Műhely, 1991, 63 old.

0.3. Szöveg és autonómia

E szöveg funkciója egy akadémiai rítus formális elemeként értelmezhető,

ugyanakkor Roland Barthes-tal szólva:” ... a Szöveg egy módszertani mező.”⁷ ... Amennyiben sikerül a beszéd- és írásmódok szövedékét egy - még egyelőre ismeretlen - módszertan elvei mentén kialakítanom, a létrejött térben az Akadémia gravitációs ereje felfüggesztődik.

egy történeti konvenciók és intézmények által definiált viszony szabályrendszerébe illeszkedve.

Az akadémiai beszédmódok rituális formalizáltságát jeleníti meg a jelenkori tudásgazdaságban fellelhető két modell, az *ipari-produktív* és *technikai-szubverzív*. Az első modell intellektuális feldolgozása *U. Eco: Hogyan írjunk szakdolgozatot* című könyve, piaci – és jóval cinikusabb - megfelelői a weben található, piaci alapon működő esszé- és tézisíró szolgáltatások⁸.

A második modellre szolgáltató példát a nevében kultúrtörténeti utalást hordozó DADA Engine⁹, amely az akadémiai diskurzust a saját referenciahálójába zárt öncélú és értelmetlen hivatkozáshalmazként láttatja, amelynek előállítását gépiesíthető, mivel az idézet-labirintusok olyan jelentésburjánzást generálnak, amelynek konzisztenciája ellenőrizhetetlen.

E két szélsőséges, ám informatív példa tanulságos: egy művész vagy hagyományos módokon próbálja meg területének tudományos jellegét bizonyítani, akár autonómiájának feladása árán is, vagy a DADA eszközeivel dekonstruálja aspirációi célját, magát a tudományos diskurzust. Az első esetben a tudás termelésének a másodikban értelmezésének igénye motiválja.

⁷ Barthes, Roland: From work to text, online: <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/barthes-wt.html>

..the work is a fragment of substance, occupying a part of the space of books (in a library for example), the Text is a methodological field.”

⁸ Például a <http://www.buy-dissertations.com> amely a különböző intézményes elvárásoknak megfelelő írásműveket értékesít elérhető áron kutatási javaslatoktól PHD-disszertációig, adott esetben védésre való felkészítéssel. Ám

⁹ A <http://www.elsewhere.org/pomo> egy Andrew C. Bulhak által programozott Posztmodernista szövegenerátor, amely a Dada Engine-t használja, és amelynek a szerző általi technikai leírása a beszédes *On the simulation of postmodernism and mental debility using recursive transition networks* címet viseli. A 2000-től online elérhető robot-generátor eddig több mint 2 millió a Sokal-publikációhoz hasonló szintaktikailag hibátlan, ám lényegében értelmetlen szöveget állított elő.

Az első modell a modern ipari társadalom tudásfogalmának kiterjesztése a kereslet-kínálat, termelés-hatékonyság, eszmei-gyakorlati fogalmak dichotómiája által meghatározott gazdasági dimenzióba, a második a posztindusztriális tudásfogalom technika-alapú, ironikus és reflektív modellje. Az első az intézményrendszerek tiszteletben tartása mellett tárgyiasítja és fetisizálja az akadémikus tudást, a második szubverzív módon leleplezi és anyagtalanítja azt, miközben mindkettő a modern kommunikációs technológiákra épít. E két példa jelentőségét növeli az, hogy kultúránkban tudomány és technika igen szoros kapcsolatban áll egymással;

Módszertani előfeltevéseink összefoglalásaként: művészet és tudomány kapcsolatának leírásához egy racionalista tudományfilozófus - tervezett, de el nem hangzott - előadásának címére alapozva egy thesszének nevezett fiktív és köztes műfajt alkalmazunk, amely három fontos jellemzővel bír:

- átszervezi a hivatkozások hierarchiáját,
- felvállalja ambivalens helyzetét és
- saját autonómiájának megőrzését a téma kifejtésének lényegi feltételeként fogadja el.

Művészet–tudomány I., II., III., IV.

A módszertani előfeltevéseket követően tekintsük át thesszénk tartalmát, amely négy fejezetre tagolódik.

Az első részben (*Alapproblémák*) néhány általános problémát nevezünk meg, amelyek a téma tárgyalása szempontjából kikerülhetetlenek.

A második rész (*Láthatóság, tudás, megfigyelő*) a tudományos módszerek episztemológiai vonatkozásait tárgyalja; lényegi kérdése: *alkalmazhatók-e ezen módszerek művészeti kijelentések vizsgálata során?*

A harmadik fejezet (*A kerettől a médiáig*) a keretfogalom szerteágazó jelentéseinek számbavételére tesz kísérletet.

A negyedik, befejező rész (*Kutatás, tudás és társadalom*) pedig felvázolja a médiaművészetnek a tudásgazdaságban betöltött szerepét, különös tekintettel a tudás-hatalom összefüggés etikai kérdéseire.

I. Alapproblémák

A művészet–tudomány összehasonlítást néhány általános probléma jelentősen megnehezíti. Az első (*A dekonstrukció paradoxona*) tudományfilozófiai jellegű, és a szociálkonstruktivizmus ellentmondásos hatásaiból eredeztethető.

A második nehézség (*Korfüggő tartalmak és beazonosítás*) az összehasonlíthatóság azon korlátaiból adódik, amelyeket a két terület önértelmezésének és kulturális identitásának ellentmondásai állítanak. Ezen ellentmondások okai a képzőművészet területén a vizualitás korfüggő értelmezésében, a tudomány esetében pedig a módszertanok összemérhetetlenségében keresendők.

Végül a harmadik probléma nyelvi-logikai gyökerű: a világképet alkotó jelenkori tudományos modellek lefordításának és transzferjének lehetetlensége által generált (*Fordítás és modelltranszfer*).

I. 1. A dekonstrukció paradoxona

A különböző korok tudományos világképeit az európai kultúrában tételezett folyamatosságuk ellenére kisebb-nagyobb törésekkel tarkítják, látszólagos egységük konszenzus, illetve bennerejlő ideológia eredménye.¹⁰ Ez az ideológia képezi a tárgy kulturális önazonosságát, ettől tudomány a tudomány, és ebből származik a tudásgazdaságban neki tulajdonított szerep. Amennyiben e funkcióból bármely alternatív tudásforrás (pl. a művészet) részt kíván szerezni, olyan dekonstrukciós hagyományokhoz kell fordulnia, amelyek a tudomány önazonosságát veszélyeztetik, ám e hagyományok felvállalása paradoxonokhoz vezet.

Szociálkonstruktivista megközelítésből valamennyi tudományos diskurzusra jellemző, hogy a normatív-logikai szempontokon túl társadalmi, történeti és intézményes szempontok is meghatározzák. Ez a pszichológiában, szociológiában,

¹⁰ Ezek az ideológiák fogalmazódnak meg azokban a vélekedéshalmazokban, amelyeket Kuhn tudományos paradigmáknak nevez, és amelyek forradalom-szerű változások kíséretében váltják egymást. E forradalmi jelleg éppen attól lehetséges, hogy minden paradigma tartalmaz konszenzuális s egyben önkényes elemeket. Ezek viszont a paradigma egyre részletesebb kidolgozása során olyan anomáliákká módosulnak, amelyek kiiktatását csak a fogalmi és módszertani rendszer radikális átalakítása teszi lehetővé.

matematika- és tudományfilozófiában fellelhető nézet azt feltételezi, hogy a tudás és a valóság kategóriáit lényegében társadalmi viszonyok és interakciók hozzák létre.

A XX. század második felére jellemző művészet–tudomány párhuzamok kialakulásában a szociálkonstruktivizmus megjelenése meghatározó jelentőséggel bírt. A tudományfilozófiában és szociológiában leginkább *P. Feyerabend* és *T. S. Kuhn* munkásságával kapcsolatba hozható kritikai tézisek magát az objektív tudás fogalmát relativizálták. Bár érvényességüket több kritikai olvasat is megkérdőjelezte, olyan, a művészetével analóg társadalmi meghatározottságot vázoltak fel, amely a két tárgy összekapcsolását látszólag megkönnyíti.

Ez a kapocs azonban a szociálkonstruktivizmus egyik legelszántabb kritikusa (Feyerabend ifjúkori tanára), Popper szerint a különböző nézetek távolodását eredményezte, a keretmítosz kialakulásához, és ezáltal a konszenzuson alapuló vitalehetőségek felszámolásához is jelentős mértékben hozzájárult. Kuhn könyvének banálisan leegyszerűsített lényege, hogy megkérdőjelezi a tudományos kutatás és tárgya között fennálló objektív kapcsolatot, kimutatva, hogy a különböző tudományos fogalmak, tézisek és módszerek, valamint a tudományos igazság tartalma sok esetben társadalmi-intézményes tényezők, nem pedig kizárólag a gondolkodás és valóság viszonya által meghatározottak.

Ellentmondásos helyzetről van tehát szó: miközben *Kuhn* történeti-leíró módszere hidat vert a két tárgy között, a logikai-normatív aspektus háttérbe szorítása oly nagymértékű relativizmust eredményezett, amely éppen a közös tárgyalhatóság racionális feltételeit szüntette meg. Hiszen amennyiben a *Kuhn*-féle történeti tudománymodellt fenntartás nélkül elfogadnánk, nemcsak a tudomány intézményrendszerét, hanem módszertani alapjait és viszonyítási kereteit is relativizálnunk kell, ez viszont magát a megismerés és megosztás objektív lehetőségét is érvényen kívül helyezi. Ennek jelentőségét témánk szempontjából az adja, hogy amennyiben a művészet a tudományéval vetekedő ismeretelméleti státus kiharcolására törekszik, a tudományos világkép oly mértékű

dekonstrukciójára kell támaszkodnia, amely az ismeretszerzés általános lehetőségét és módszereinek érvényességét is megkérdőjelezi, s így magát a bevenni szándékozott területet is felszámolással fenyegeti.

Kuhn szerint a tudománytörténet nem lineáris, hanem forradalmakkal tarkított paradigmaváltások sorozata. Ám ugyancsak ő fejteti ki az önfelszámolás kottájának tekinthető inkommenzurabilitás téziseiben, hogy a rivális paradigmák összemérhetetlenek. Tehát miközben a tudomány társadalmi meghatározottsága mellett érvel, nemhogy különböző diszciplínák, hanem az azonos területen belüli paradigmák összehasonlíthatóságát is megkérdőjelezi. Számára nemhogy a tudomány és művészet, hanem adott esetben a XVII. és XVIII. század kémiája, sőt akár egyetlen fizikai mennyiség sem összemérhető érzékelési, megértési és döntési különbségek miatt.¹¹

Az az érvrendszer tehát, amely a művészetet a szociálkonstruktivizmus következtetéseiére támaszkodva próbálja a tudásgazdaságban szerephez juttatni, és amely a kérdés felvetését *egyáltalán lehetségessé* teszi, valójában a művészet- és tudománytörténet útjainak esetleges kereszteződéseiből, valamint a kritikai beszédmódok diszciplínateremtő hatalmából fakadó ontológiai következmény, s mint ilyen végsősoron a keretek történeti ütközésének eredménye.

A művészet társadalmi meghatározottságát egyetlen művészettörténet sem vonja kétségbe, a tudomány esetében viszont ugyanez mindmáig vitatott nézet¹², ezért nem véletlen, hogy a két diszciplína közelítésében a tudományos relativizmus és szociálkonstruktivizmus oly jelentős szerepet játszott.

A művészet–tudomány analógia mellett történő érvelés elméleti pozícióját kénytelen valamely konkrét történeti kor (pl. reneszánsz) vagy módszertan érvényességi keretei közé szorítani. Ezen - egymással olykor éles ellentétben álló

¹¹ A tézis bővebb kifejtését lásd a következő alcím alatt.

¹² E nézetek első megjelenése a marxista tudomány szemlélethez köthető, amely „talán a legrégebbi olyan filozófia, amelyik a modern tudományt társadalmilag konstruálnak tekinti. Mivel a marxizmusban minden emberi tevékenység és intézmény

- történeti értelmezések azonban oly mértékű változatosságot mutatnak, amelyben az egyetlen közös érv az, hogy mindkét terület esetében az emberi tevékenység egy társadalmilag meghatározott formájával állunk szemben, így a tudományos relativizmus paradox módon kikerülhetetlenné válik.

I. 2. Korfüggő tartalmak és beazonosítás

Művészet és Tudomány komparatív megközelítését jelentősen megnehezíti az, hogy mindkét fogalom dinamikus, tartalmuk történetileg változó. Az összehasonlítások alapjainál rendszerint a reneszánsz korának művészet- és tudományfelfogása áll, ám ha csak a huszadik század elejének, illetve végének tudomány- és művészetképét vizsgáljuk, már akkor radikális különbségeket fedezhetünk fel a különböző módszertanok, filozófiai argumentumok, eszközrendszerek és társadalmi funkciók tekintetében.

Olyan gyökeres különbségekről van szó, amelyeket a tudomány- és művészetfilozófia már feldolgozott ugyan, ám a mai napig nem váltak világképünk szerves részeivé, például a természettudományos gondolkodás determinisztikusról relativisztikusra módosulása, vagy a klasszikustól a relacionista esztétikáig tartó radikális szemléletváltások sorozata. A XX. század során mindkét területen jelentős dekonstrukciós folyamat zajlott le, amely e fogalmak jelöltjeinek számottevő szerteágazását eredményezte, így bármely összehasonlítás során kérdéses e fogalmak által behatárolt halmazelemek történeti szinkronban tartása. A dolgot nehezíti, hogy az említett század második felében a művészet emancipációs történetét egyre inkább a radikális öndefiníció jellemezte. A probléma tehát az, hogy amennyiben a művészet és a tudomány lényegét történetileg megfoghatónak tekintjük, olyan komplex kulturális formákkal találjuk magunkat szembe, amelyek teljességükben összemérhetetlenek, bár ugyancsak e történet hozza létre az esetleges kapcsolódási pontokat is (pl. a reneszánsz táblakép vagy Feyerabend „dadaista episztemológiája” esetében).

a termelési viszonyok által meghatározott, ezért a tudomány sem lehet mentes a legáltalánosabb gazdasági és társadalmi kategóriák befolyásától” http://hps.elte.hu/~kutrovatz/sciwar.html#_Toc500652471

Nemcsak arról van szó tehát, hogy az a művészetfogalom, amely a reneszánsz korában érvényben volt, mára radikálisan megváltozott, hanem ezzel párhuzamosan a tudományfogalom tartalma is folyamatos átalakulás tárgya.

Kuhn inkommenzurabilitás tézisei rávilágítanak, mennyire látszólagos a tudomány mint diszciplína egysége. *Forrai Gábor* elemzése¹³ szerint voltaképpen nem egy, hanem három tézistről van szó: a perceptuális tézis szerint a rivális paradigmák hívei nem ugyanazt *érezékelik*, a szemantikai tézis szerint nem ugyanúgy *értik* a tudományos terminusokat, a módszertani tézis szerint a rivális koncepciók között nem azonos szempontok szerint *döntenek*. E három tézis azt jelenti, hogy: 1.) a tapasztalati és a fogalmi szint nem választható el élesen, tehát az *érezékelés* fogalmilag fertőzött, “elméletterhelt”. Ennélfogva előfordulhat, hogy különböző elméletek hívei mást-mást *érezékelnek*. 2.) A szemantikai összemérhetetlenség tézisének két változatát különbözteti meg: a referenciális tézist (a rivális paradigmák képviselői által használt szavak más dolgokra referálnak, azaz a különböző paradigmákhoz tartozó kutatók más dolgokról beszélnek, pl. a newtoni mechanika és a relativitáselmélet) és a klasszifikációs tézist (a rivális paradigmák hívei más-más jelenségeket találnak hasonlóknak, pl. *Proust* és *Berthollet* kémiai fogalmainak tartalmi különbsége) 3.) a módszertani összemérhetetlenség tézise pedig azt mondja ki, hogy nincsenek közös értékelési kritériumok, amennyiben azok nem függetlenek az elméletek kognitív tartalmától, a rivális paradigmák képviselői olykor különbözően ítélik meg a megoldandó problémák fontosságát. Így bizonyos eredmények egy másik paradigma nézőpontjából jelentéktelennek tűnhetnek.

Hasonló módon megfogalmazható lenne a művészet különböző korokra jellemző felfogásainak összemérhetetlensége az *érezékelés*, *értelmezés* és *döntés* fogalmi mentén. Ám mindehhez képest a művészettörténeti komparisztika egy konvencionális és ellentmondásmentes tudományképet tekint viszonyítási alapnak, a tudományfilozófia kritikai konklúzióival csak elvétve, vagy egyáltalán

¹³ Forrai, Gábor: Erős inkommenzurabilitás? Replika, 38. szám, online: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/27/forrai.htm>

nem számolva. Az összehasonlítás tehát egy olyan komplex és dinamikus komparisztikai módszer segítségével volna lehetséges, amely e változásokat történeti szinkronban kezeli, mindkét terület *teljes* elméleti háttérének ellentmondásmentes ötvözésével. Meglátásom szerint ez lehetetlen, mert bár a művészettörténeti stíluskritikának és kultúrmorfológiának sikerült történelmi korokat átívelő szempontrendszereket kialakítania, azok tudományképe nem teljes.

Napjainkban tanúi vagyunk annak a folyamatnak, amelynek során a *képzőművészet* hagyományos kategóriáját a *vizuális kultúra* által behatárolható jelenséghalmoz veszi át, nemcsak a médiumok bővülése, hanem kulturális vonatkozásaik miatt is.¹⁴ Számos, a technikai médiumok integrációját célzó művészettörténeti megközelítés alapozza tudomány-művészet analógiáit a modernitás vizualitás fogalmára.

J. Crary szerint a vizualitás történetét feldolgozó munkák a modernizmus kétféle értelmezését használják.¹⁵ Az egyik értelmezés szerint *Manet*-val, az impresszionistákkal, és a posztimpresszionistákkal a vizuális ábrázolás olyan új modellje jelenik meg, amely gyökeresen szakít a több évszázados, közelítőleg reneszánszként, perspektivikusként, vagy normatívként meghatározható modellel (a perspektivikus tér, a referencialitás, és a mimetikus jelrendszerek alkonya). A másik a XIX. századi "realizmus" összes formáit, majd ezt követően a fényképezést és filmet a reneszánsz látás kibontakozásaként, a perspektivikus tér és észlelés ma is tartó fejlődési folyamatának tartja.¹⁶

E két értelmezés fő problémája, hogy a képiséget a vizualitás tágabb - a művészetet is bennfoglaló halmazával dolgozva kénytelenek figyelmen kívül hagyni nemcsak a látás különböző percepciós szintjeiből, hanem a

¹⁴ E változások hoznak létre olyan új tudományos területeket, mint pl. a *cultural studies*

¹⁵ Crary, Jonathan: A megfigyelő módszerei, Osiris, 1999., 16. oldal

¹⁶ Feltehetőleg e kettős hagyományból táplálkozik az a dichotómia is, amelyet Armin Medosch ír le a médiaművészet integrációja kapcsán, a két, gyakorta együttesen megjelenő tendencia egyike a médiumok (beleértve pl. a festészetet is) és a képalkotás történetét használja a médiaművészet legitimizálásához (Manovich 1996, 2001), a másik narratíva a médiaművészetet ismert és nagyra értékelt művészeti irányzatok - egyrészt a klasszikus avantarde másrészt a neoavantgard, illetve Fluxus - kontextusában igyekszik értelmezni. (Weibel 1991, Paul 2003, Manovich 2001) Lásd: A. Medosch i.m. 26 oldal

művészeti produktumok kulturális funkciójából adódó tanulságokat is. Bár a látás történeti jelentősége kifejthetővé válik és az új reprezentációs technikák integrálhatóvá válnak a hagyományos művészettörténet folyamába, ez nem támasztja alá a művészet ismeretalkotó jellegét, ugyanis számos - az adott kor perspektívájából – nem-művészeti, vizuális jelenség ismeretelméleti jelentősége válik argumentummá. Crary szerint a vizualitás, illetve a látás története nem pusztán az ábrázolási módszerek változásaiból, hanem a megfigyelő szubjektum átalakulásából is áll, aki „egyszerre történelmi terméke és színtere a szubjektív tétel bizonyos gyakorlatainak¹⁷”. E szubjektum kialakulásában számos, e korban megjelenő optikai eszköz szerepet játszott, ám nem a bennük rejlő reprezentációs modellek determinisztikus hatása miatt, hanem a vizualitás fogalmának módosítása által, amely e szubjektumnak a tudáshoz és hatalomhoz kötődő komplex viszonyát gyökeresen átalakította.¹⁸

Bár a művészet alkotásainak túlnyomó hányada elválaszthatatlan a látás történetétől, a huszadik század számos művészeti irányzata tűzte és tűzi ki célul a képzőművészet devizualizálását, a retinális művészet fogalma a XX. század első évtizedeitől kezdődően radikális átalakulásokon ment keresztül, amelyeket a kortárs művészettörténeti diskurzusban is folyamatos vita övez.¹⁹ Amennyiben a képzőművészetet kizárólag a vizualitás a eseteként azonosítjuk be, bármennyire részletes – észlelés-, alak- és színelméleti, mozgáskutatási, kísérleti fiziológiai és pszichológiai, utóképhatás kutatási, érzékelésfilozófiai, észlelés-lélektani, stb. - dimenzióból szemléljük is, kénytelenek leszünk a huszadik század néhány jelentős, és a művészettörténet alakulását nagyban meghatározó jelenséget kirekeszteni, többek közt az olyan manifeszt módon nem vizuális áramlatokat mint a Dada, Concept Art, Fluxus, public art, stb..

¹⁷ i.m. 19. old.

¹⁸ i.m. 20. old.

¹⁹ Ide vágó kérdéseket tárgyal pl. Keith Moxley Művészettörténet ma című szövegében: „A vizuális kultúra tudománya a különböző formában megjelenő, vizuális természetű kulturális produktumokat tanulmányozza. Ez a jellegű munka nem tagadja szükségképpen a művészet fogalmát, inkább azt a bonyolult kérdéskört vizsgálja, hogy mit tekinthetünk

Különbséget kell tennünk tehát, a látás és a reprezentáció története, a művészet mint *vizuális* és *kulturális* tapasztalat között, mely különbségtétel alapvetően befolyásolja a művészet és tudás kapcsolatáról szóló diskurzusainkat.²⁰

A művészet–tudomány összehasonlításokban²¹ a tudomány általános jellegzetességeinek megállapításán túl (empirikus tapasztalatokból származtatott tudás rendszerezése, általánosítás, kvantifikáció) általában a természet-tudományok, főképpen a fizika modelljei dominálnak, melyek között kiemelkedő szerepet játszanak a relativitáselmélet és a kvantummechanika fogalmai: a dimenziók, a téridő, a határozatlansági állandó, a statisztikus termodinamika, stb.

A 90-es években azonban - miként azt *H. Slager* írja²² - a modernista diskurzus helyébe más elméleti modellek léptek, mint például a médiaelméletek, a kulturális antropológia, és a kurátori tanulmányok, ami arra világít rá, hogy bár a fizikát a jelenkori tudományos világkép meghatározó jelentőségű területének tekinthetjük, nem kezelhető kizárólagosként a kevésbé formalizált reáltárgyakkal (evolúciós biológia, a kémia vagy műszaki tudományok) és a humántudományokkal szemben sem, amelynek területeiről a kortárs művészet bizonyos áramlatai - sok esetben szociológiai modelleket alkalmazva - tematikát és módszereket emelnek át saját gyakorlatukba. További problémát okoz az a laikusok számára nem egyértelmű tény, hogy módszertani szempontból a tudományt magát - akár egy adott koron belül is - szemléletmódok sokasága jellemzi. *J. D. Barrow* tudománytörténész például empirista, operacionalista, instrumentalista, idealista, realista kategóriákat különít el, és mint írja "az álláspontok mindegyike mentes a belső ellentmondásoktól, és nincs mód eldönteni, melyikük a helyes."²³

művészetnek abban a környezetben, amelyet a vizuális energia számtalan formája alakít." Balkon 2002, 1,2 szám, http://balkon.c3.hu/balkon_2002_1_2/01muvtori.html

²⁰ Itt elég arra a hatalmas szakadékra gondolni, amely például a látáskutatásnak a fiziológiai percepció és agykutatás felé elmozduló művészettörténeti tradíciója (pl. Julesz Béla), valamint a vizualitást kulturális értelemben tárgyaló relacionista esztétika (pl. Nicolas Bourriaud) között húzódik. Mindkettő a látás kialakulását vizsgálja és napjainkban mindkettő jelentős hatást fejt ki különböző művészeti folyamatok alakulására (előbbi a médiaművészet, utóbbi a public art terepén). Ezzel együtt a vizsgált terület tekintetében a legkisebb átfedés sem található közöttük, az egyik a művészetet mint pszichofizikai folyamatok által meghatározott látványt, a másik mint társadalmi folyamatok által befolyásolt kulturális jelenséget közelíti meg.

²¹ A művészet–tudomány analógiák alapos történeti összehasonlítása Hornyik Sándor Tudomány és művészet című PHD dolgozata.

²² Slager-Balkema (ed): Artistic research, Lier en Boog 18., Rodopi 2004, 34. old. Online: <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/leb/2004/00000018/00000001>

I. 3. Fordítás és modelltranszfer

A reáltudományok specializálódása és nyelvezetük formalizálódása e diszciplínákat nagy mértékben eltávolította a mindennapi tapasztalati szinttől, modelljei csak szigorúan meghatározott kísérleti feltételek és kontextusok fennállása mellett érvényesek. Ez nehezíti meg a tudományos elméletek laicizálódását, modelljeinek a világképbe történő beépülését, főként a mikrofizika és kozmológiai elméletek területén. A humántudományokban több kísérlet történt e modellek átvételére, ám nagyon erős matematikai

meghatározottságuk számos nyelvi kérdést vet fel. Barrow szerint a matematika mint nyelv tudományos jelentőségét már Galilei is felismerte²⁴, mégis Maxwell tekinthető az első fizikusnak, akinek a Descartes által bevezetett analogikus módszert a matematika modellező képességének használatával sikerült kiváltania. Ennek bekövetkeztét Barrow a szemléletesség alkonyának²⁵ nevezi. Meglátásom szerint napjaink tudományos világképének szemléletesség-hiánya miatt értékelődött fel a művészet vizualizáló képessége.

megalapozottságuk rengeteg félreértelmezésre adott okot. Ezek veszélyeire hívta fel a figyelmet a Sokal-botrány²⁶, amely politikai felhangjait leszámítva sikeresen demonstrálta e modellek transzferálási kísérleteiben rejlő buktatókat.

Nemcsak a humántudományokban, hanem a művészeti gyakorlatban is él a vágy a modern természettudományos gondolatok, a kortárs reáltudomány területéről exportált modellek felhasználására, amelyek sok esetben hasonló módon problematikusak, mint humántudományos „fordításaik”.

Hasonló jellegű művekre a Peter Weibel²⁷ által rendezett A művészetten túl

²³ Barrow, John D.: A fizika világképe, Akadémiai Kiadó, Budapest 1994, 38 old.

²⁴ U.o., 302 old.

²⁵ U.o., 134.

²⁶ Az 1996-ban lezajlott botrány volumenénél és politikai tartalmaiból adódóan gazdagon dokumentált, így részleteire nem térünk ki, magyarul is olvasható a Sokal-Brickmont kötet, Alan Sokal-Jean Bricmont: Intellektuális imposztorok, Typotex 2000.

című kiállítás katalógusa²⁸ számos példával szolgál, amelyek közül talán Edmund Kalb esete a legszembetűnőbb. Mivel Kalb valóban folytatott matematikai és fizikai tanulmányokat, és élete utolsó részében főként atomfizikával foglalkozott, 1930-ban készült későexpresszionista önarcképének háttérében megjelenő görbe vonalú gesztusokat a Huygens-elv hullámfront-metszetével kapcsolatba hozni nem teljesen megalapozatlan, ám a művészet–tudomány összefüggésrendszerében argumentumként használni értelmetlenség. Hiszen itt - a művész élettörténetétől függetlenül - egyszerű formális analógiáról és idézetről, nem pedig a tudományos és művészeti világkép kapcsolatáról van szó, amelyet hangsúlyoz a rajz késő expresszionista modora is.

A tudományos és művészeti terület vizuális elemeinek formális összehasonlításán alapuló érvelés nem ritkaság; ennek veszélyeit említi *Hornyik Sándor*: "A produktumok kapcsán *Kuhn* az egymással vizuálisan párhuzamba állítható festmények és tudományos illusztrációk ontológiai, illetve metodológiai státuszára hívja fel a figyelmet. Amíg a festmények a művészi tevékenység végtermékei, addig a tudományos igényű illusztrációk csupán a teoretikus problémamegoldás segédeszközei. Vagyis a kép az egyik oldalon a művészi tevékenység célja, a másikon csupán az alkotófolyamat mellékterméke."

Ide kapcsolható Bruno Latour értekezése a tudományos képhasználat „zuhatag” jellegéről. Az Iconoclash kiállításához kapcsolódó előadásában Latour kifejti, hogy a tudományos képek, a vallásos képekhez hasonlóan önmagukban nem, csak keresztreferenciák sorozata által nyernek értelmet.²⁹ Tehát mind a művészeti, mind a tudományos kép önreferenciális, mely oknál fogva csakis saját rendszerükön belül értelmezhetők.

²⁷ Weibel modellhasználatának, például az agy-számítógép analógiának problematikus voltára hívja fel a figyelmet Armin Medosch, megjegyezve, hogy igencsak jellemző egy-egy kor mindenkor vezető technológiájának a teljes megismerést befolyásoló modellszerű kiterjesztése, amelynek prominens példája Laplace determinizmusa és az óra-metafora a XIX. században. Lásd: A Medosch, i.m. 47 old.

²⁸ Weibel, Peter: A művészetén túl Kortárs Művészeti Múzeum - Ludwig Múzeum és a Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ 1998,

²⁹ <http://www.ensmp.fr/~latour/presentations/001-iconoclash.html>

A fõnt vázolt alapproblémák világossá teszik, hogy témánk tárgyalása csakis interdiszciplináris megközelítésbõl lehetséges, és az elméleti keretek sokféleségét feltételezi.

Az alapproblémák összefoglalásaként: mûvészet és tudomány komparatív vizsgálatát a fogalomtartalmak történeti idõben folyamatosan változó jellege nehezíti meg, és fõként a mûvészetelmélet, kevésbé a tudományelmélet tartja szükségesnek, a mûvészet jelenkori valós társadalmi funkciójának és presztízisének hiánya miatt.

A két terület mindenkori beazonosítási ellentmondásai ellenére feltételeznek kapcsolódási pontokat, ám ezek érvényessége korlátozott, és látszólag csak metaforikus modelltranszfer által lehetséges. Mivel azonban a metafora valójában fordítás, a félreértés folyamatos veszélyét hordozza. Egyszóval, amennyiben az analógiát metaforikus alapokra helyezzük, azt csak a fordításból származó elkerülhetetlen félreértések tudatos felvállalása árán tehetjük meg.

II. Láthatóság, tudás, megfigyelő

A világról szerzett ismereteink jelentős hányadára látásunkon keresztül teszünk szert. Ez az érzékünk tekinthető a világban való tájékozódásunk fő eszközének, amely nemcsak mechanikus módon tükrözi, hanem komplex fiziológiai, pszichológiai és kognitív folyamatokon keresztül megteremti számunkra a világ hitelesnek vélt képét. A látáskutatás változatos szinteken kutatja e folyamatokat, a genetikailag kódolt perceptuális jelenségektől a kulturálisan meghatározott értelmezési szintekig. E kutatások eredményei különleges jelentőséggel bírnak a médiaművészet-történetekben, amelyek a különböző korok látásmódjai és korunk reprodukciós technikái között teremtenek összefüggéseket az optikai eszközök és megjelenítési módszerek kölcsönhatásainak vizsgálata által. E thesszének nem célja e szerteágazó kutatások részletes tárgyalása, inkább a látáson alapuló megismerési folyamat néhány kulcskérdését feszegeti a művészet ismeretalkotó szerepét kutatva.

Első kérdésünk, hogy természeténél fogva egyáltalán alkalmas-e erre a feladatra? Erre próbál választ adni az első alfejezet, amely korunk tudományos világképének szemléletesség-hiányára és a művészet ebből származó helyzeti előnyére hívja fel a figyelmet.

Mivel kultúránkban a tudomány látszik birtokolni a tudás előállításának és terjesztésének legitim módszereit, így az ismeretszerzés feltételei is tudományosan meghatározottak. Amennyiben a művészet a tudásgazdaság részévé kíván válni, valamilyen módon illeszkednie kell annak episztemológiai rendszeréhez. Hogy ezt miként teheti meg, arról szól az *Episztemológiai keretek* címet viselő alfejezet, amelynek konklúziója, hogy létezik egy olyan tudásmodell, amelyben a műalkotások a tudományos elméletekkel és az elme egyéb produktumaival azonos episztemológiai státussal bírnak. Mivel azonban a tudásgazdaság nemcsak az ismeretek előállításának módszerét, hanem azok kulturális legitimációját, valamint terjesztését is jelenti, szükséges leírnunk azt a történelmileg megragadható befogadó szubjektumot, aki a művészet által generált tudás címzettje lehet. Ez a harmadik alfejezet témája.

II.1. A szemléletesség alkonya

Művészet és tudomány komparatív tárgyalására főként a művészettörténet oldaláról történtek kísérletek. E tényre a művészeti és tudományos tárgyak társadalmi státusának változása szolgálhat magyarázattal, amely a XVIII. századdal kezdődő episztemológiai forradalommal vette kezdetét. Az európai tudományról, főként a technológiával³⁰ való szoros kapcsolata miatt, kialakult az a kép, amelynek legfőbb eleme a hasznavehetőség gyakorlati funkciója a társadalmi haladás humanisztikus eszméjébe ágyazva. Ezzel szemben a művészet - egy szintén humanista eszme – az individuum szabadsága nevében küzdött emancipációs jogaiért. A korai (és azon belül is főként a szovjet-orosz) avantgárd forradalmi célkitűzéseit, illetve annak későbbi visszhangjait leszámítva, az elmúlt százötven év művészete sokkal inkább önmagának, mint a társadalmi lényként felfogott embernek a felszabadításáról szólt.

A tudomány társadalmi státusa tehát gyakorlati értéke miatt megerősödött, a művészet viszont oly mértékben függetlenítette magát társadalmi és kulturális funkcióitól, hogy megszerzett szabadsága előtt – *Pernecky Géza* szavaival – kapitulációra kényszerült, és frusztrációval tekint a jelenkori legitim tudás birtokosára, a tudományra. Ez utóbbi viszont formalizáltságából adódóan képzelet-, érzelem- és szemléletesség-hiánnyal küszködik, mely tartalmak birtoklásáért irigyli a művészetet

Mint az Alapproblémák fejezetben már említésre került, *Barrow* szerint a természettudományok matematizálódása *Galilei* munkásságával veszi kezdetét és *Maxwell* munkásságával teljeseedik ki. Ezt a fordulópontot nevezi Barrow a *szemléletesség alkonyának*. A XIX. század közepétől kezdve a természettudományok egyre inkább lemondanak az analóg modellek használatáról, helyettük a matematikai modellezést részesítik előnyben. Ettől kezdve az e diszciplínák által megfogalmazott tudás nemcsak hogy jóformán

³⁰ Technológia-tudomány kapcsolatának első felvetését a tudománytörténet Leibniz nevéhez köti
http://en.wikipedia.org/wiki/Applied_science

kizárólag a matematika absztrakt nyelvezetén keresztül érthető meg, hanem a valóság és elméletek ontológiai viszonyában a matematika világteremtő tényezővé válik.

Számos esetben – kiváltképpen a részecskefizikában – bizonyos tulajdonságok, illetve akár anyagi részecskék létezése kizárólag matematikailag „látható”, azt mondhatnánk: bizonyos dolgok léte azért nem kétséges, mert matematikailag ott kell lenniük. Ez a bizalom a matematikai rendszer ellentmondásmentes logikai szerkezetén alapul, és ezt a bizalmat rengette meg 1931-ben Gödel két sokat idézett nem-teljességi tétele, amellyel számos művész mellett Erdély Miklós is foglalkozott Bújtatott zöld című installációjában ³¹.

Tehát *Maxwell* színrelépésével a matematika zárt nyelvezete vált a világ természettudományos leírásának uralkodó eszközévé, és az általa alkotott kép semmilyen más módon nem tehető szemléletessé. Ez kultúrtörténeti szempontból már csak azért is figyelemre méltó, mert ugyanarról a *Maxwellről* van szó, akinek a nevéhez fűződik az első színes fotográfia rögzítése (1861), amelynél szemléletesebb reprezentációs eszközt az emberiség azóta is keveset alkotott.

A szemléletesség eme fokozódó hiánya miatt értékelődött fel napjainkban a tudományos tételekkel, elméletekkel, kérdésekkel foglalkozó médiaművek szerepe, amelyek az általuk birtokolt tőkét, a vizualizálás képességét kamatoztatják. Ám e *képességek* a kritikai álláspont hiánya miatt sok esetben illusztrativitássá degradálódnak, és a tudás hatalmi jellegének elkendőzésével etikai problémákat is felvetnek.

A művészet tehát társadalmi szerepét ugyan felszámolta, ám változatlanul rendelkezik a megjelenítés ideologikus hatalmával, míg a tudomány olyan formalizált ismereteket állít elő, amelyek önmagukban nem, csak pragmatikus, technikai megvalósításaikon keresztül tudnak a jelenkori világképbe illeszkedni.

³¹ <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Bujtatottzold.html>

II.2. Episztemológiai keretek

A tapasztalati világról logikai úton nyerhető tudás problémája az episztemológia egyik központi kérdése, a tudomány identitásának alapja. A világ logikai megismerhetőségének kérdésében kialakított különböző álláspontok hozták létre a filozófiai megközelítések szerteágazó skáláját *Platóntól Hegelig, Kanttól Feyerabendig*, amelyek bizonyos nézeti szöges ellentétben és kizáró viszonyban állnak egymással³².

A filozófiai pozícióknak ez a sokfélesége vezetett a huszadik századi tudományos relativizmus megjelenésén keresztül a *Popper* által a keret mítoszának nevezett jelenséghez, amely e különböző álláspontokat vallók közti párbeszéd tagadásáig jutott el. *Popper* szándéka, hogy a vitakapcsolatot racionális alapokon újra lehetővé tegye. Ennek érdekében egyrészt szigorú vizsgálatnak veti alá a tudományos logika alapkérdéseit, mindenekelőtt az indukció, a verifikáció (falszifikáció) és a demarkáció problémáit, másrészt pluralista 3 világ-elméletével az emberi tudás olyan episztemológiai modelljét teremti meg, amelyben a művészet és tudomány azonos értékű objektív tudás előállítására képes.

A tapasztalati tudományok egyik legfontosabb módszertani eljárásának tekintett indukció jelentése: egyedi állításokra támaszkodó (megfigyelések, kísérletek) egyetemes állítások (feltevések, elméletek) kialakítása, következtetés által. E módszer azonban látszólagos evidenciája ellenére az *indukció problémájaként* az episztemológia egyik sokat vitatott kérdése. Indukciós elvként lényegében a teljes tudományos gondolkodás legitimitását alapozza meg, megingása a tudományos világkép teljes hitelvesztésével járna.

A tudományos kijelentések verifikálhatósága azért problematikus, mert bármely elv általánosíthatósága relatív, amennyiben a tapasztalat minden esetben korlátozott és véges számú megfigyelésen alapul. Nem kaphatunk végleges bizonyítékot arra nézve, hogy egy empiria mögött milyen törvény működik, erre ugyanis a kísérletek végtelen számára volna szükség. Ezt az ellentmondást *Popper* a falszifikáció, a pozitivista tudományelméletek pedig a demarkáció módszere által látják feloldhatónak. Ez utóbbi azt jelenti, hogy kizárják a vizsgálható

³² Gondoljunk csak például a logikai pozitívizmus és a szubjektív idealizmus között húzódó módszertani-világnézeti szakadéokra.

jelenségek köréből azokat a kérdéseket, amelyek igazságtartalma logikai eszközökkel nem egyértelműen eldönthető, így például a teljes metafizikai kérdéskört.

Az indukció és a demarkáció kérdése *Popper* szerint olyan probléma "amelyre az ismeretelmélet szinte összes kérdése visszavezethető"³³. A demarkáció a tudomány immunrendszere, amellyel kiszűri és elszigeteli a számára idegen elemeket (parafizika, ezoterika, okkultizmus stb.), illetve azokat a problémákat, amelyek identitása feloldódásához vezetnének (metafizika).

Tematikánk szempontjából kardinális kérdésről van szó, hiszen adott esetben ez az immunrendszer taszítja ki, vagy éppen fogadja be a művészetet mint tudás előállítására alkalmas gyakorlatot. A demarkáció kérdését a legszigorúbban (ugyanakkor legdogmatikusabban) a logikai pozitivisták – azon belül is a Bécsi Kör filozófusai - kezelték, gyakorlatilag a teljes metafizikai gondolkodást nem-tapasztalatinak, értelmetlennek és tudományon kívülinek minősítve.

A művészetben az indukcióról mint a tapasztalati és az elméleti tudás egyezéséről főként azért értelmetlen beszélni, mert a művészeti kijelentések igazságtartalma - amennyiben egyáltalán szó lehet ilyesmiről - nem logikai formájú, még akkor sem, ha léteznek olyan művek, amelyek logikai formákat *idéznek meg* akár konkrét formális utalások, akár a szerkezet szintjén. A műalkotásokban megjelenő tapasztalati igazságra sokkal inkább egy fordított indukciós eljárás jellemző.³⁴ A perspektivikus ábrázolás például megegyezik térérzékelésünk tapasztalati igazságával, de miképpen értékeljük e kor előtti vagy utáni térábrázolásokat? *Igaz-e például a középkor fordított vagy a kubizmus többnézőpontú perspektívája?*

³³ Popper, Karl R.: A tudományos kutatás logikája, Európa 1997, 41. old.

³⁴ E fordítottság úgy értendő, hogy számos huszadik századi műalkotás esetében nem az empirikus tapasztalatok induktív általánosítása a cél, hanem inkább a műbe kódolt egyedi élmény által az általános, érzékelésen alapuló tapasztalat megkérdőjelezése. Az ábrázolás igazságtartalmát megkérdőjelező gyakorlat olyan korai kultúrtörténeti előzményekre tekint vissza, mint például Vu Tao-ce, a saját festménye terébe belépő, és ott eltűnő kínai festő, vagy Zeuxis és Parrhasius példázata Plinius anekdotájában.

Belátható, hogy amennyiben e kérdést általánosságban, a művészet egészével kapcsolatban próbáljuk feltenni, értelmetlenné válik, ugyanakkor beszélhetünk alkotásokról, amelyek kép és valóság viszonyát az igazság fogalmának segítségével tematizálják.

Az igazság mint a művészettől elkülönülő kategória abból a filozófiai képletből származik, amelyet S. Maharaj 3 dimenziós kantiánus modellnek nevez³⁵, a rációt, etikát és esztétikát jelölve ezzel, és amelynek hatására szerinte az igazság fogalma kikerült a művészet azon kompetenciája alól, amelyre a reneszánsz idején szert tett. "A művészetben azonban nincs igazság és hamisság, tehát a pluralizmus végsősoron elkerülhetetlen."³⁶

Ábrázolás és igazság viszonya számos filozófiai és esztétikai elemzés tárgya, közvetlen feldolgozásait számos alkotásban megtalálhatjuk van Eycktől Duchampig, amelyek közül a legismertebb feltehetőleg René Magritte híres, pipát ábrázoló festménye, ám például Erdély Miklós A hó fekete című kemogramja³⁷ vagy Walter de Maria Vertical Earth kilometer³⁸ munkái mellett különlegesen érdekes az 1985-ben készült Sámson³⁹ című installáció Chris Burdentől⁴⁰, akinek korai radikális performanszaiban a "valós" és "igaz" fogalmak a művek elengedhetetlen alapelemeiként működtek. Említett installációja esetében a bejárati beléptetőt kiegészítő, mechanikai szerkezetként működő installáció, a kiállítótér falait (más installációs helyzetben kupolájának tartópilléreit) feszítette volna szét, potenciálisan az épület leomlását eredményezve. A valószínűsíthető balesetveszély okán a szervezők ezt nem engedélyezhették, ezért a teret egy másik bejáraton keresztül tették megközelíthetővé. Ez viszont fontos kérdéseket vet fel a „nem rendeltetészerűen” működő installáció igazságtartalmára vonatkozóan: elég-e, ha egy mű utal valamely igazságra, vagy demonstrálnia kell azt?

³⁵ Artistic research, Lier en Boog 18., 39 old.

³⁶ Danto, i.m. 228 old.

³⁷ <http://www.c3.hu/~bbsa/catalog/erdely/text/anax.htm>

³⁸ http://stephan.barron.free.fr/technoromantisme/de_maria.html

³⁹ <http://www.zwimerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/samson.html>

Az igazság fogalmára rákérdező művek esetében lényeges, hogy nem az ismeret és tapasztalat közötti induktív kapcsolat megteremtését, hanem annak relativizálását célozzák meg - a reprezentáció szerepének megkérdőjelezésével. Míg tehát a tudomány célja, hogy tapasztalat és ismeret között induktív módszerek segítségével megbízható kapcsolatot alakítson ki, a művészetről általánosságban ez kevésbé mondható el. Szándéka – kiváltképpen a huszadik század során - sok esetben az, hogy e kapcsolat érvényességét és így a mű funkcióját magát kérdőjelezze meg. A művészet tehát úgy tud ismeretet termelni, hogy a hagyományos episztemológiai kategóriák relativizálásnak szabadságával él, önmagát és a tudomány kijelentéseit értelmezi újra, kihasználva plurális jellegéből adódó szabadságát és intuíciós eszközeit. Önmagát felszámolva járul hozzá a keret mítoszának lebontásához és az egymástól elszigetelt tudásterületek közös tárgyalhatóságához, *Erdély Miklós* szavaival:

„0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek.

*0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik. ”*⁴¹

Az indukció módszerének művészetbeli hiányát általában az annak ellentettjeként felfogott intuíció és szépség tudományos jelentőségének hangsúlyozásával ellensúlyozzák. *Lánczos Kornél*, Einstein „házi matematikusa” *A tudomány mint a művészet egyik formája*⁴² című írásában előbb felsorolja, majd megcáfolja a két területet látszólag elválasztó jellemzőket (a tények, a logika és az ego szerepe, a jó és rossz kérdése). A tudományos intuíció létezésének alátámasztására *Gausst* idézi: *"Már tudom az összes eredményt, de még nem tudom, hogy hogyan kapom majd meg őket"*. A szépséget, *Einsteinre* hivatkozva, a belső látás jelentőségével hozza kapcsolatba: *„Az elmélet bizonyítékát nem ez vagy az a kísérlet jelenti, hanem belső szükségyszerűsége, az a páratlanul szép matematikai elmélet, amely logikai ereje folytán szükségyszerűnek tűnt az egyetemes világrend megalapozásához.”*

⁴⁰ Talán nem lényegtelen részlet, hogy *Burden* a Kaliforniai Egyetemen reáltudományt, konkrétan fizikát is hallgatott, és több művében foglalkozott tudományos kérdésekkel (pl. a *The Speed of Light Machine*, 1983).

⁴¹ *Erdély Miklós*: *Marly tézisek*, in *Művészeti íráskok*, Képzőművészeti Kiadó, 1991, 125. old.

⁴² *Ponticulus Hungaricus*, <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/lanczos.html>

Az, hogy a tudományos elméletekkel kapcsolatban gyakorta megjelenik a szépség fogalma, Barrow szerint⁴³ feltehetőleg Paul Dirac fizikus kijelentéseire és módszertanára vezethető vissza, aki e fogalmat a matematikai egyenletek formájára alkalmazta meggyőző kitartással. A természet törvényeiben fellelhető esztétikus matematikai struktúrák keresésének számos tudós híve (pl. Chandrasekhar), ám kritikusai is vannak (pl. az operacionalista Bridgman, aki ezt - mint a matematika metafizikai nézetét - elhajlásnak minősítette).

A szépség szerepe a formalizált tudományokban a művészet tudományos jellegét semmivel nem támasztja alá, legfeljebb tudományfilozófiai jelentőséget hordoz, rávilágítva bizonyos elméletek nem racionális elemeire, valamint arra a filozófiai eszmére, amely szerint a világegyetem működésének alapjainál egy végletekig leegyszerűsíthető, esztétikus, tehát szép elvnek kell meghúzódnia.

A szépség fogalma ráadásul bizonyos esetekben éppen a művészetelmélet oldaláról veszíti érvényét, például A. C. Danto⁴⁴ analitikus esztétikájában, aki a művészet depolitizálásának történeti folyamatában a XVIII. században kialakult esztétikát politikai jellegű találmánynak tekinti, amely a szépművészetek ugyanolyan közvetett kirekesztési szándékát szolgálja, akár a „szebbik nem” pejoratív kifejezés megjelenése a férfi dominanciát. Ennek fényében érthető a modern művészet emancipációs történetét meghatározó áramlatok esztétikaellenessége (kubizmus, DADA, konceptualizmus, Fluxus) és esetenként ideológiai elkötelezettsége (futurizmus, konstruktivizmus,). Ez utóbbiak a közvetlen társadalmi részvételben látják a művészet státusának visszaszerzési esélyét. Megvalósíthatóságát pedig nem az indukció elvén nyugvó ismerettermeléssel, hanem az ideologikus hatás történelemalakító ereje által látják biztosítottak. A modern művészet bizonyos szegmensét nem az érdekli, hogy a világ milyen, hanem az, hogy milyennek látjuk, és ezen keresztül milyenné tehető.

⁴³ I. m. 430. old.

⁴⁴ Danto, Artur C.: Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?, Atlantisz, 1997, 26-27 old.

Az indukció–intuíció, igazság–szépség analógiák tehát nem segítenek a művészetet a tudománytól elválasztó demarkációs kritérium áthidalásában. Viszont *Popper* 3 világ modellje erre lehetőséget nyújt.

A popperi 1. világ a fizikai testek és ezek fizikai és fiziológiai állapotának világa, amelytől megkülönbözteti a mentális állapotok és folyamatok 2. világát. E kettő viszonya az általános értelemben vett test-elme dualizmus problémája, amely a filozófiatörténet számos ismeretelméleti kételyének forrása, és olyan radikális filozófiák létrehozója, mint a szolipszizmus, fizikalizmus, fenomenalizmus vagy behaviorizmus. Popper 3. világát az elme produktumai népesítik be, és ebbe egyaránt beletartoznak a tudományos problémák, érvek, hipotézisek és elméletek, ugyanakkor a művészeti produktumok is. "A művészetek bizonyos tekintetben különböznek a tudományoktól, másfelől azonban igen sok közöttük a hasonlóság. Mind ilyen, vagy olyan módon az ember alkotása, és mind valamilyen értelemben autonóm." ⁴⁵ Ezt az autonómiát Popper úgy írja le, hogy „ a 3. világtól többet tudunk kapni, mint amennyit mi magunk beletettünk”⁴⁶. Tehát, bár az emberi elme produktumairól van szó, szándékolatlan következményként független problémák és lehetséges megoldások is kialakulhatnak, amelyek felfedezhetők. Ezen autonóm többlet a nyelvből magából származik. „Tehát a nyelv tényleg valahogy az egész dolog alapja. A művészetekben is nagyon fontos. Még a vizuális művészetekben és a zenében is. De a természettudományokban a legfontosabb. (...) És szerintem a legészszzerűbb azt feltételezni, hogy a művészetekben inkább, mint a tudás területén virágzik ki először az emberi 3. világ (...)”⁴⁷

*Popper a továbbiakban kiemeli a kifejező, kommunikatív és leíró szerepek mellett a nyelv kritikai funkciójának fontosságát, amelynek megjelenését i.e. 500 körül a tudomány születésének tekinti.*⁴⁸

⁴⁵ Popper Az interakció védelmében, 27-30. old.

⁴⁶ i.m. 42. old.

⁴⁷ i.m. 49. old.

Episztemológiai értelemben tehát a művészet a nyelv kritikai használata által értelmezheti újra az objektív tudás fogalmát. A fenti modell mindössze azt bizonyítja, hogy a művészet alkalmas lehet ismeretek létrehozására. Az ismeretek összességéként megjelenő tudás viszont társadalmi értelemben olyan legitimációs hálózatot feltételez, amelyben a terjesztés lényegi szerepet játszik. Így azt is meg kell vizsgálnunk, ki is az a szubjektum, aki e tudást befogadja.

II.3. Befogadó és megfigyelő

Művészet és tudás kapcsolatának művészettörténeti genealógiája kétféle értelmezési hagyományba gyökerezik, amelyek főként az újmédia művek történeti betagolási kísérleteiben követhetők nyomon. Az egyik a reneszánsz perspektívaelmülethez (*Alberti és Leonardo munkásságához*), a másik a romantikához vezet vissza (*Goethe, Fechner, Brewster és Plateau látáskutatásaihoz*). A perspektivikus ábrázolást kiindulási alpnak tekintő, Panofskyra támaszkodó művészettörténetírás a képérzékelés megváltozásának ismeretelméleti jelentőségét emeli ki.

Mint Peternák Miklós fogalmaz: "A perspektíva a reneszánszig a látás kutatásának vizsgálatát jelenti (perspectiva naturalis), az újdonság, a perspectiva artificialis pedig a látástapasztalatok alapján, mondhatni az addig felhalmozott tudás alapján és annak megfelelően történő képalkotás praktikus módszerét."⁴⁹ Ugyanerről a jelenségről Hajnóczy Gábor azt írja: "... a XV. század derekán megteremtődött egy új térszemlélet és térábrázolás, valamint annak tudományos, azaz optikai-geometriai kodifikációja", amelyben Alberti Della Pittura művének kiemelkedő szerep jutott⁵⁰, majd később Panofsky nyomán: "a festészet képes volt megjeleníteni (veranschaulichen) a rendszerteret (Systemsraum), a térnek ezt a modern és elterjedt fogalmát, mégpedig egy konkrét művészi szférában, még azelőtt, hogy az elméleti matematika tudománya ennek a posztulátumformáját és -értékét adta volna."

⁴⁸ i.m. 97-105

⁴⁹ Perspektíva, C3 2000. 7. old

⁵⁰ U.o. 85 old.

Ám ez a modern térbe ágyazott és ezáltal megalapozott igazságfogalom különleges fordulóponthoz érkezik a romantika idején, amely a másik interpretáció kiindulópontját képezi, és a művészet keretei között értelmezett testelme problémaként határozható meg.

E szerint a romantika korában a *megfigyelő* újrakonstruálásán és módszeres vizsgálatán keresztül az ún. objektív valóság érzékleti meghatározottságának felismerése az önreflektivitás új útjait nyitotta meg, visszafordítva a szubjektív térnek azt az objektivációját, amelyet *Panofsky* szerint a perspektíva valósított meg⁵¹.

Ugyanis a perspektíva rendszere a látás pszichofiziológiai vizsgálatáról való lemondást⁵² jelentette, és e vizsgálat újrafelvétele a XVIII. században a geometriai optikáról a fiziológiai optikára való áttéréssel esett egybe. Ezért e második narratíva a XIX. századi optikai eszközök vizsgálatán keresztül a művészet és tudomány tekintetében azt a felismerést fogalmazza meg, hogy mindkettő ugyanazon a tudáson (tudás és gyakorlat összekapcsolásán) alapul.

E második értelmezés karakteres példája Crary, sokat idézett A megfigyelő módszerei című könyve, melynek jellegzetessége, hogy a vizualitást a modernizmus hatására újrakonstruálódó megfigyelő alany megváltozott - fizikai, társadalmi és hatalmi - státusának szemszögéből vizsgálja, Javarészt posztmodern teoretikusok (Baudrillard, Foucault, Deleuze) munkáira alapozott művének lényegét a "...milyen módokon válik a szubjektivitás a csere racionalizált rendszerei és az információs hálózatok közötti érintkezés ingatag felületévé?" kérdés mentén fejti ki, arra a következtetésre jutva, hogy a megfigyelő csakis a diskurzív, társadalmi, technikai és intézményes viszonyok mezejében létezik. Részletesen elemzi a camera obscurának ebben a folyamatban betöltött szerepét, valamint az optikai eszközök és tömegszórakoztatás viszonyát, amelyet az empirikus tapasztalati igazságtartalom megváltozásával jellemez.

Crary kiemeli Kant filozófiájának fontosságát, mivel vele zajlik le a néző

⁵¹ U.o. 89 old. (Panofskyt idézi Hajnóczy)

⁵² Hajnóczy, Panofsky alapján, i.m. 87 old.

*kopernikuszi forradalma, "a dolgokról mint számunkra adott jelenségekről alkotott képzetünk nem a magukban való dolgokhoz igazodik, hanem éppenséggel ezek a tárgyak mint jelenségek igazodnak a képalkotásunk módjához." E gondolat Foucault-nál is megjelenik: "... van az emberi tudásnak egy olyan jellegzetessége, amely meghatározza formáit, és amely ugyanakkor nyilvánvaló lehet előtte a maga empirikus tartalmában."*⁵³

Ezen új - a látástapasztalatot alapvetően befolyásoló - technikai eszközök meghatározó jellemzői között említi a forgalmazást, a kommunikációt, a termelést és a fogyasztást, valamint a racionalizációs igény hatására kialakított fogyasztó-megfigyelőt.

A fenti gondolatmenetet követve érkezik el Crary legfontosabb konklúziójához, amely rávilágít a látás, tudás és hatalom történeti összefüggéseire:

*"Miután azonban a látás áthelyeződött a megfigyelő szubjektivitásába, két összefonódó út nyílt meg. Az egyik a látás, az újonnan felhatalmazott testből származó szuverenitásának és függetlenségének sokszoros megerősítéséhez vezetett, a modernizmusban és máshol is. A másik útvonal a megfigyelő egyre növekvő szabványosítása és szabályozása volt, amely egy elképzelt testből indul és a hatalomnak a látás absztrakcióján és formalizációján alapuló formái felé halad."*⁵⁴

Mindkét fentebb bemutatott értelmezés célja az, hogy a reprezentáció történetét a reneszánsz táblaképtől napjaink elektronikus képhasználatáig egy egységes tradíció részévé tegye. Az első, technodeterminista interpretáció a tudást az eszközök technikatörténeti vizsgálatára alapozva a kép, a második - a szubjektum és hatalom viszonyrendszerének kultúrtörténeti megközelítésével - a látás fogalmából vezeti le. Az első a művészet-tudomány kapcsolatban a reáltudományos analógiákra épít, a második a kritikai humántudományokra. A kortárs médiaművészetben mindkét értelmezést alátámasztó művekkel találkozhatunk, az első esetében főként az ún. magas médiaművészet, a

⁵³ Crary i.m. 88. old

⁵⁴ Crary i.m. 165 old.

másodikéban pedig a public art-tal és a társadalmilag érzékeny művészettel érintkező taktikus média területén. Az első a természet- és számítógéptudomány, a második pedig a társadalomtudományok és a politikum területein jelöli ki referenciatartományát.⁵⁵

A művészetre alkalmazható tudás fogalma a második értelmezés által válik megragadhatóvá, amennyiben a befogadó szubjektumot nem pszichofizikai és biológiai, hanem társadalmi dimenzióban vizsgáljuk. Ez segítheti a művészetet a demarkációs kritérium meghaladására, és oldhatja fel episztemológiai státusának kétértelműségét. Ez nyithatja meg az utat számára, hogy egyedi képességét, a szemléletes megjelenítés erejét a tudásgazdaságban kiteljesítse. E kiteljesülést a látás és tudás hatalmi meghatározottságának történeti felismerése által az utóbbi értelmezés garantálja.

*

A II. fejezet összefoglalásaként tehát azt mondhatjuk, hogy a tudomány szemléletesség-hiánya miatt a médiaművészet – komplex vizualizáló képességeinek köszönhetően - helyzeti előnnyel rendelkezik, és a tudásgazdaságban valós szerepet tölthet be. Ezzel párhuzamosan világkép- és ismeretalkotó szerepe feloldhatatlannak tűnő episztemológiai ellentmondásokat takar, amelyek az összevethetőség és konfrontáció teljes lehetetlenségét sugallják. Az indukció hiánya és a demarkációs kritérium látszólag kizárja azt, hogy a művészet a tudományéval azonos kulturális státusra tegyen szert a tudásiparban. Ám *Popper 3 világ-modellje*, saját nyelvezetének kritikai-érvelő használata, valamint a befogadó társadalmi-hatalmi meghatározottságának történeti megértése mégis megnyitja az utat egy produktív, ugyanakkor etikus tudástermelés irányába, ahol a párbeszéd lehetőségessé válhat. *Popper* szavaival:

„Nem könnyű kitörni a keretből, mégis lehetséges. Ehhez vezethet a más keretekkel való ütközés, vagyis a konfrontáció. (...)

Nyugati civilizációnk maga is egy sor ilyen kulturális ütközés eredménye.”⁵⁶

⁵⁵ A szétválaszthatóság természetesen nem ennyire egyértelmű, a számtalan művészeti stratégia sok átfedésről tanúskodik. Ám e stratégiák mindegyike a thesszénk első részében bemutatott két populáris tudásmodell, az ipari-produktív és technikai-szubverzív valamelyikéhez kapcsolódik.

⁵⁶ Popper: 152 old.

III. A kerettől a médiáig

Az előbbi fejezetben láthattuk, hogy a tudás művészettörténeti legitimációs kísérletére két értelmezés jellemző, az egyik a kép és vizuális eszközök objektivitásához a másik a látás aktusához kapcsolódik. A két álláspont visszavezethető a befogadáselmélet egyik alapproblémájára, amely mű és néző határainak a kérdését kutatja. E határok kijelölésében a keret fogalma fizikai, de még inkább elméleti értelemben különös jelentőséggel bír, főként azért, mert a médiaművészet képeihez rendelhető keretfogalom messze túlmutat a hagyományos keret esztétikai jelentőségén, amennyiben felveti a részvétel fogalmát.

III.1. A keret mint tartalom

Az értelmező szótárak *keret* szócikkei általában két - fizikai tárgyként, és elméleti-logikai rendszereszközként értelmezett - jelentést határolnak el.

Thesszém nem tartja céljának a fizikai képkeret részletes művészettörténeti elemzését, sokkal inkább a keretfogalom elméleti rendszerelemként történő tárgyalására összpontosít, mert az meggyőződésem szerint alkalmasabb az elektronikus kép keretfogalmának kibontására, mint a hagyományos művészettörténeti értelemben vett fizikai keret.

Mindkét jelentés a reneszánszhoz vezet vissza, ám a romantika korában nyeri el modern értelmét. A fizikai képkeretről írott könyvében *C. Grimm*⁵⁷ felhívja a figyelmet arra, hogy különböző korokban a keretek funkciói meglehetősen különbözőek voltak, és a fizikai „keretjellegű díszítmények” előzményei már az antik világban fellelhetők. A XIV-XVI. század vallásos ábrázolásainál is fontos szerepet játszottak, de a modern keret kialakulását a *képek mobilitásának* korába, a XVII-XVIII. századba helyezi,

⁵⁷ Grimm, Claus Régi képkeretek: korszakok, típusok, anyagok, Cser 2004.

mely gondolat azért figyelemreméltó, mert a keret átértelmezését az illuzionisztikus táblakép - fizikai és gazdasági értelemben bekövetkező – mozgathatóságához köti, amely Crary gondolataival egybecseng. Ez utóbbi a XVIII. századi megfigyelő kialakulásának feltételeként a forgalomban levő tárgyak és jelek modernista elburjánzását nevezi meg, amelyet a jelek és jelrendszerek reneszánsztól tartó destabilizációjaként, a társadalmi hierarchiáktól történő függetlenítési folyamatként vázol. E folyamatban a mimézis problémája esztétikaiból hatalmi kérdéssé válik, és a fényképészet valamint egyéb optikai reprezentációs eszközök XIX. századi megjelenésével és iparosodásával teljesebbé válik. Erre alapozza kijelentését, miszerint a fényképészetet nem kizárólag "a vizuális reprezentáció folyamatos történetének részeként, hanem az érték és csere új kulturális gazdasági rendszerének lényeges összetevőjeként kell kezelniünk."⁵⁸ A modern keret és a modern megfigyelő azonos korban, párhuzamosan jelent meg.

kiemelve, hogy a különleges jelentőségű vizuális terület résznyomatékosításának funkciója az európai kultúra kizárólagos sajátossága, és elválaszthatatlan az illuzionisztikus táblakép szintén csak e kultúrában fellelhető műfajával.

A keretfogalom második jelentése igencsak szerteágazó, K. Pickett⁵⁹ a hagyományos képzőművészeti keretfogalomtól a filozófiai értelmezéseken és médiaelméleti vonatkozásokon túl W.J.T. Mitchell *metakép* fogalmáig vezet el, és szemiológiai elemzését azzal a következtetéssel zárja, mely szerint "A határok kétértelműek, vitathatók és észrevehetetlenek lehetnek, mindazonáltal nem létezne a kívül és belül fogalma, amennyiben ezeket a keretezés fogalma nem tartalmazná mindenekelőtt."

Pickett azt a meghatározást, mely szerint „minták, meggyőződések, és feltételezések halmaza, amelyek az észleleti vagy logikai értékelést illetve társadalmi viselkedést szabályozzák”, azért tartja hasznosnak, mert egyidejűleg tartalmazza az infrastruktúrát és a közvetítés mozzanatát. E meghatározás a keret fogalmának bennerejlő ellentmondásához vezet: a jelölő nemcsak egy tárgy

⁵⁸ I. m. 26. old.

⁵⁹ <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/frame.htm>

tartalmát fogja körül, hanem szervezett szerkezetét is. „A keretet öntartalmazó szemiotikai jelként, ugyanakkor a szemiológiai vizsgálódás katalizátoraként is olvashatjuk, amely a megjelölt tartalom döntő fontosságú vitáit azonosítja be, megteremtve egy kifejezési eszközkészletet egy független rendszer tárgyalásához. Ez az a szabatos kettősség, amely a művészet és média "kereteinek" javarészt alakítani fogja.” Az említett szócikk ezek után árnyalja a keretfogalom különböző tartalmait, a médiumként viselkedő fizikai testek anyagságától egy olyan rendszerig "amely alapozást vagy vázat képez, vagy amelynek részei egy kitöltetlen körvonalat alkotnak", tehát a "kezdetét" jelölik valaminek, ami viszont hiányzik. Közöséges példaként az ablakot említi, amely csakis keretével és üvegével együtt teljes. Ez a példa világít rá a keret azon szerepére, hogy mintegy a médium (és/vagy üzenet) megjelenését lehetővé tevő hely kijelzőjeként működik, ilyenszerűen átmenetet képez a keret és kitöltője megszerkesztettségéből, azok kölcsönviszonyának megnyilvánulásába. S. Heath szavaival, az ablaktábla egyidejűleg egy keret, egy ablakkeret valamint vetítővászon, vagyis a vetület azon része, amelyen a látható lenyomozhatóvá és rögzíthetővé válik". Ez a fejlemény világossá teszi, hogy a keret a mű valós, tárgyi eleme, és ilyenszerűen – C. Greenberg avantgárd definíciójának megfelelően - tartalomként tételezhető⁶⁰, akárcsak a médium maga a McLuhan-i értelmezésben.

Társadalomtudományi megközelítésben a keretvizsgálat módszerének bevezetésére *frame analysis* megnevezéssel E. Goffman tett kísérletet. E módszer által a társadalmi gyakorlat tapasztalatának rendszerezését kísérel meg, oly módon, hogy a "valóság" értelmezésének bonyolult kérdéskörét elkerülje. Álláspontja egy fenomenológiai alapokra helyezett regresszív társadalomkritika, amely a keret-analízis terminusának bevezetésével a vizsgálódó, ám a tapasztalati valóságtól elszigetelt szubjektum társadalomképének értelmezéséhez teremt módszert. A Bateson-tól kölcsönzött „keret” fogalmat olyan értelemben használja, hogy kifejtse: egy helyzet meghatározása a társadalmi eseményeket vezérlő elvekkkel és szubjektív érintettségünkkel összhangban alakul ki.⁶¹ Úgy próbálja a

⁶⁰ Greenberg e definícióját tanulságos összevetni a Grimm által említett XIV századi tematikus, és szignált (!) keretekre vonatkozó feljegyzésekkel. Grimm i. m. 11. old.

⁶¹ Goffman, Erving: *Frame analysis: an essay on the organization of experience* New York ; Evanston : Harper & Row Publishers, 1974, 10-14 old.

szubjektum pozícióját a valósághoz képest tárgyalhatóvá tenni, hogy a problémát kezelhetővé egyszerűsíti, olyan keretrendszert állítva fel, amely a szubjektumot egyidejűleg teszi részévé és választja külön társadalmi környezetétől, megpróbálván „a kameráról, és nem a kamera által sugárzott képről beszélni”.⁶²

A *frame analysis* a médiaművészet hatalomhoz való viszonya és szubverzív kritikai lehetőségei szempontjából válhat jelentőségteli hivatkozási alappá, amennyiben egyidejűleg teszi kikerülhetővé a művészet ismeretelméleti kompetenciájának és társadalmi hatékonyságának kérdéseit.

Ezáltal válhat egyenrangúvá a tudás konkrét előállítására és értelmezése, és ezáltal válik lehetségessé a művészet számára, hogy úgy beszéljen a világ dolgairól, hogy azok eltűnjenek⁶³, sőt maga a beszéd is eltűnik az üres jel tudatát hagyva maga mögött bizonyosságul.

III. 2. A vak tér kerete

A fotográfia történetét, a művészetre, a kultúrára és a társadalmi folyamatokra gyakorolt hatásának jelentőségét számtalan módon feldolgozták, amelyekre e thesszében bővebben nem szándékozunk kitérni. Ugyanakkor fontos röviden felvázolni, hogy a látványként értelmezett világhoz rendelhető keretfogalom milyen jelentős változáson ment át az első technikailag rögzített kép, a fotográfia megjelenésével. R. Barthes gondolatai már csak azért is ide kíváncsognak, mert esszéjének bevezetőjében felveti saját módszere tudományosságának kérdését is,

*„A szubjektivitás és tudomány közötti, végsősoron konvencionális őrlődés során arra a különös gondolatra jutottam: miért ne lehetne egy olyan tudomány, amely tárgyánál fogva új, egyfajta *Mathesis singularis* (nem *universalis*)”⁶⁴*

és e kérdésfelvetés szorosan kapcsolódik a tudás objektivitásának korábban már említett problémájához.

Ami viszont a keretek tekintetében lényeges, az Barthes *vak tér* fogalma, amelyet jól ismert *studium-punctum* szerkezetéből vezet le. A *studium* kódolt logikája

⁶² U.o. 2 old

⁶³ Vö. Erdély Miklós Marly tézisével, <http://www.artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b2.html>

⁶⁴ Barthes, Roland: Világoskamra, Európa 1985, 12-13.

szabályoz mindent, ami a képfelület leíró módja által megjelenik, ám a punctum – ez a sajátos logikájú rámutatás - az, ami a képet saját szélein túli dimenzióba terjeszti ki, röviden azt mondhatnánk ez a fotográfia kerete, a vak tér: „Minden, ami a kereten belül történik, teljesen elenyészik, mihelyt kilép a keretből. (...) De azonnal (fölsejlik) létrejön a vak tér, amint van punctum...”⁶⁵ Barthes gondolata nagyszerűen példázza, hogy a technikai képek esetében milyen kiemelkedő fontosságú, mit is tekinthetünk – az ábrázoltat az ábrázolttól elválasztó – keretnek. Ez lehet Barthes vak tere vagy pedig a technológia maga.

III. 3. A technológia mint keret

Az elektronikus mozgókép esetében a fizikai képhatárt keretnek tekinteni meglehetősen banális gondolat⁶⁶, ezzel együtt például a videó-műfajttörténet korai szakaszának jellemző metaforája, mert e képhatárnál nem közvetlenül a világ, hanem a technológia maga *kezdődik el*, mintegy átmenetet alkotva kép és valóság között. Ábrázoló és ábrázolt határára a médium maga kerül szemléletes és kikerülhetetlen módon, ami a médiaművészet számos korai médiakritikus alkotásának alapja.

*Az erre irányuló reflexió klasszikus példája G. Bechtold 1970-es Test 1., 2. című műve, amelyben az alkotó úgy kopogtat körbe kalapáccsal egy fadobozt, hogy az, lejátszás közben egybe esik a monitor széleivel, így mintegy a tévédobozt magát kopogtatja körbe.*⁶⁷

S. McQuire Videor⁶⁸ című írásában kiemeli, hogy a videó egyik lehetséges lényegi eleme a keret (framing) használata, és ezáltal a néző pozicionálásának hatalma lehet. A szerző jelzi, hogy a keret központi kérdéssé a reneszánsz idején vált, és a képtartalom építészettől való függetlenedését, valamint a külvilágtól történő egyértelmű elválasztását szolgálta, stabilizáló hatása a néző biztos és központi helyének letéteményese. Ez a kijelölő szerep a fényképészet megjelenésével azonban bonyolulttá válik, mivel ennek aktív kerete nem az ideális nézőpont

⁶⁵ U.o. 64-65 old.

⁶⁶ S mint ilyen, napjainkban igen népszerű, pl. a Nokia cég digitális fényképkerete, amelyet a Csak a keret állandó! szlogen hirdet, <http://www.nokia.hu/id46251.html>

⁶⁷ Megjelent a Medienwerkstatt Wien: Video Edition Austria, 1993-as gyűjteményes kiadásában

szubjektumát, hanem egy mozgó, decentrált szemlélő pozícióját jelöli ki, amelyet a mozgókép megjelenése és nyelvezetének kialakulása még hangsúlyosabbá tesz.⁶⁹

A. Mulder hívja fel a figyelmet arra a fontos különbségre, amely hagyományos és elektronikus mozgókép között fennáll, hogy ti. a film a mozgást mint természetes jelenséget mutatja meg, a képtartalom és képkocka (keret) viszonyának a változása segítségével. A videó viszont nem mozgást, hanem változást, átalakulást (transformation) mutat, hiszen a képeket a kockán (kereten) belül változtatja meg.⁷⁰

Ettől kezdve tehát, a keret olyan nézőpontot vetít előre, amely bennerejlő módon instabil, változékony és hatványozottan mobilis. *McQuire* a videóképet a filmmel ellentétben olyan médiumnak tekinti, amelyben a keret nem e külső tengely mentén rendezi át a nézőpontot, hanem kép és annak jelen idejű bennfoglalása által.⁷¹

Belátható, hogy a keret nézői pozicionálásban betöltött szerepe a videó megjelenésével válik meghatározóvá, ezért tartalmaz a korai videóművészet oly sok keretmetaforát, ám ezen utalások javarészt a technológiára mint hardverre vonatkoznak és a nézői viselkedés perceptuális meghatározottságát hangsúlyozzák politikai-hatalmi kiszolgáltatottságával szemben. Ez utóbbi aspektus az újmédia tárgyak, az interakcióra képes eszközként illetve hálózatként felfogott számítógépek művészeti használatával vált hangsúlyossá. Az hogy a médiaművészet a szubjektum pozicionálásában mely aspektust helyezi előnybe, nemcsak a képtartalom és alkotói szándék, hanem a tudomány és technika értelmezésének különbségeiből is adódik, és az utopizmus különböző hagyományaihoz köthető.

⁶⁸ <http://www.arts.monash.edu.au/visarts/globe/issue9/smtxt.html>

⁶⁹ Lásd még: Walter Benjamin, *Passages*

⁷⁰ Mahkuzine 1. *Journal of Artistic Research*, Summer 2006.

⁷¹ Ennek alátámasztására Dan Graham 1970-es *Video-Architecture-Television* című könyvéből idéz, amely a film nem-folytonos jellegével és nyelvezetének konstruáltságával ellentétben kiemeli a videó közvetlen, bennfoglaló jellegét, és jelenidejűségét, amely által - az élő videókép esetében - a nézőt kép részévé képes tenni, amely tulajdonsága számtalan video-alapú műalkotás témájává vált a későbbiekben, sőt az ún interaktív művek jelentős része e paradigma felismerésén és tematizálásán nyugszik.

A III. fejezet összefoglalásául: a keret fogalma rendkívül szerteágazó jelentéssel bír, ennek ellenére kapcsolódási pontok fedezhetők fel a fizikai képkeret modern jelentése és a megfigyelő kialakulása között. Tartalomként tételezhető, legyen szó fizikai, elméleti, társadalmi vagy mediális keretről. Öntartalmazó szemiotikai jelként olyan átmeneti teret határoz meg, amely kettőssége által egy független rendszer tárgyalását teszi lehetővé: pozicionálja a nézőt és az elektronikus mozgókép esetében bevezeti a valós idejű részvétel fogalmát. Ez utóbbi a videókép természete által jön létre, és az újmédia művek „interaktivitásában” teljeseedik ki. A médiaművészet képeinek maga a média alkotja a keretét elhatárolva és így beazonosítva a művet, ezzel egyidejűleg a befogadó jelen idejű részvétele által hidat képez szubjektum, tudás és társadalom között. Ez utóbbi keretfogalom értelmezési különbségei határozzák meg, hogy az újmédia művek a művészet általános funkciójának mely hagyományait vállalják fel.

IV. Kutatás, tudás és társadalom

A kortárs művészeti gyakorlatban fellelhetők alkotói praxisok, amelyek a művészet–tudomány kapcsolatot megnevezik, felvállalják, és tematizálva alkotói stratégiájuk részeként kezelik. Emellett léteznek olyan gyakorlatok, művek amelyek alkotóik preferenciáitól függetlenül, történeti vagy filozófiai érvek alapján hozhatók kapcsolatba a mindenkori tudományos gyakorlattal. Thesszém az előbbieket vizsgálatát tűzte ki célul, és az első részében felvázolt módszertani és kategorizálási nehézségek miatt olyan praxisokat elemzek, amelyek e kapcsolatot önmagukra vonatkoztatva, explicit módon megfogalmazzák.

Az a kutatásnak nevezett aktív vizsgálódási folyamat, amely tények felfedezésére, értelmezésére és rendszerezésére szolgál, napjainkban jelentős mértékben a technotudományt szolgálja, és a médiaművészet számára felveti a kérdést, hogy részese kíván-e lenni fenntartások nélkül ennek a hatalmi szerkezetnek, vagy pedig annak kritikáját igyekszik saját eszközeivel megfogalmazni, a tudás termelésében vagy annak elosztásában kíván részt vállalni? Alkalmazott technoművészetté válik-e, amelynek legfontosabb célja a tudományos tételek vizualizációja és új interfészek kifejlesztése, vagy huszadik századi hagyományaihoz méltóan legértékesebb hozadékát, az emberi gondolkodás szabadságát igyekszik megvalósítani?

Fentiek alapján a kortárs médiaművészetben megnevezhetünk *passzív-demonstratív*, valamint *aktív-szubverzív* attitűdöket. E különválás, mint azt a későbbiekben látni fogjuk, a modernizmus hagyományának, illetve a művészet szerepének megítélési különbségeiben rejlik.

IV. 1. Láthatóság és hatalom

A MOMA PS1 Kortársművészeti központja⁷² 2003-ban kiállítást rendezett *Signatures of the Invisible* címmel, amelyben a London Institute művészei

⁷² <http://www.ps1.org/cut/press/signatures.html>

valamint a genfi CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire in Geneve) működött közre. A kiállítás kiválóan modellezi azt a passzív és demonstratív művészeti megközelítési módot, amelyet *Medosch high media* armak nevez, s - bár közel ötven év választja el attól - kísértetiesen idézi *Kepes György* gondolatait: „Korunk tudósai felismerték, hogy a dolgok leképezésének módszere alkalmatlan az új gondolatok látható modelljeinek megteremtésére: az összefüggések modelljére van szükségük. Azok a művészi kifejezőmódok, melyek érzékeltetik ezeket az összefüggéseket, a szemléltetés lehetőségének új forrásait biztosíthatják a tudomány számára. Művészek és tudósok szorosabb együttműködésével olyan új vizuális nyelv kidolgozása válik lehetővé, amely az elvont gondolatot azonos jelentésű, erőteljes, közvetlen, érzéki képekkel erősíti meg.”

Bár a kiállítás szándékszövege éppen az ellenkezőjét állítja, azt ti., hogy az „együttműködés eredményeként létrejött művek túlmutatnak a tudományos elméletek illusztrációin, annak érdekében, hogy azok tartalmait egy *metaforikus képiség által vizsgálhassák*”, valójában éppen ebbe a hibába esnek bele, éppen ezáltal válnak demonstratívvá. Természetesen egy a CERN-hez hasonló felszereltségű részecskegyorsító a benne zajló kísérletekkel együtt érdekes tapasztalat lehet egy művész számára, hiszen ezen eszközök lényegében ugyanazt teszik, mint a művészek, ti. vizualizálnak. A probléma viszont az, hogy művészek számára e részvétel csak egy metaforikus képiség lehetőségét tartja fenn, amely így a tudományos kijelentés kontextusát nem, csak annak lefordított⁷³ tartalmát képes megjeleníteni.

A kilencvenes években népszerűvé vált számítógépvezérelt művek alkotói nagymértékben kiaknázták a technikában rejlő vizualizáló, lefordító képességet, és ennek okán gyakran tekintik saját praxisukat tudományosnak, mondván, hogy a láthatatlan megmutatására tesznek kísérletet.⁷⁴ Tekintettel a különböző (képi, szöveges, hangzó) állományok – digitális értelemben vett - azonosságára számos olyan mű született, amely ezen entitások át- és lefordítása által vizualizál nem-képi folyamatokat. Fizikai jelenségeket, mint például: *T. McIntosh Ondulation*

⁷³ A görög metafora azonos a latin *translatio*- átvitel, fordítás jelentésével.

⁷⁴ Kiváló példa erre az Art+Com Terravision c. műve, Online:

http://www.artcom.de/index.php?option=com_acprojects&page=6&id=5&Itemid=144&details=0&lang=en

című installációjában⁷⁵ vagy éppen a manapság oly népszerű biometrikus adatokat, agyhullámokat, mint *Mariko Morin*ak a 2005-ös Velencei Biennálén is bemutatott *Wave UFO*-ja⁷⁶. Hasonló jellegű művek gazdag tárházát kínálja az amerikai kutató, *Stephen Wilson* kiválóan rendszerezett webarchívuma⁷⁷. Az említett művek jelentős részének fő fogatékossága, hogy alkotóik e *translatiót* kizárólag esztétikai, nem pedig etikai aktusként definiálják, ellentétben a tudományos „fordítással”, amelynek etikai vonatkozásai mindig is hangsúlyosak voltak.

A 2000-es évektől kezdődően számos tudományos-művészeti közreműködési kezdeményezés háttérében sejthető az a motiváció, hogy a kutatási programoknak finanszírozási megfontolásokból meggyőzően kell bizonyítaniuk a társadalom és a politikai elit felé tevékenységük hasznosságát. Ám kutatásaik lényegét – a tárgyak formalizáltsága miatt – sok esetben képtelenek a laikusok számára megjeleníteni. Ezt a feladatot vállalják át a művészek, akik műveiken keresztül bizonyos folyamatokat és tudományos felvetéseket *szemléletessé tesznek, vagyis vizualizálnak*, mint *Kepes* írta ötven éve: „erőteljesen, közvetlenül és érzéki módon”. Nem véletlen, hogy az ilyen projektek intézményi háttérében gyakran egyetemek állnak, hiszen a művek didaktikus funkciója kiválóan illeszkedik az oktatás kontextusába.⁷⁸

IV. 2. Totalitárius és részvételi utopizmus

A médiaművészet tudásgazdasághoz kötődő jelenkori viszonyát *A. Medosch* a *technoscience* és *techno-imaginary* fogalmai felől közelíti meg⁷⁹: azt a hitet téve kritika tárgyává, mely szerint a technológia és a tudomány autonómok, és a társadalom változásainak fő rugói lennének. Ez a sajátos kép, narratíva és mítoszhalmoz leginkább a génebézészet és komputertudomány területéről származik, viszont a médiaművészetet övező diskurzusok jóformán kritikátlanul átveszik őket, amikor az ún. *magas médiaművészetet* értelmezik. *Medosch* szerint

⁷⁵ <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=35>

⁷⁶ http://www.publicartfund.org/pafweb/projects/03/mori_s03.html

⁷⁷ <http://userwww.sfsu.edu/%7Einfoarts/links/wilson.artlinks2.html>

⁷⁸ Például a, <http://cse.ssl.berkeley.edu/arts/ACEfellow/information.html> vagy a <http://www.disonancias.com> 2006-os baszk kezdeményezés, amely a kutatóintézetek mellett a gazdasági vállalkozásokat is bevon, remélve, hogy a projekt ösztöndíjas művészei „új termelési és szolgáltatási fogalmakat kialakítását” segítik elő.

ez utóbbi, bár létező és intézményes értelemben kiteljesedett műfaj, rövid életűnek tekinthető, mert a technodeterminizmus csapdájába esve a *távirányított társadalom* (telematic society) és az ezzel kapcsolatos tudatosság tekintetében rossz előrejelzéseket tett.

“Ahelyett, hogy kritikus álláspontot képviselne, a magas médiaművészet mindössze illusztrálja a tudományt és technológiát, és a technotudomány ideológiájának esztétikáját dicsőíti.⁸⁰”, írja, és Bordieu-re hivatkozva, felhívja a figyelmet arra, hogy: „...bármely művészeti terület mindig két hierarchizáló elv ütközési terepe: egy heteronómikusé, amely azoknak kedvez, akik e terepet gazdasági és politikai értelemben uralják (pl. a burzsoá művészet) és egy autonóm elvé (pl. a művészet önmagáért).⁸¹

Történeti értelemben – írja a szerző Marcuse-t idézve - a tudomány emancipációs és birtoklási (instrumentalize and operationalize) igyekezete természet fölötti és implicite társadalmi dominanciát feltételez⁸². Ezt az igyekezetet leplezi le részben a *critical theory*, amely Marx alapján azt állítja, hogy a technológiák a társadalmi viszonyok olyan megtestesülései, amelyek a munka racionalizációját szolgálják, a javak fetiszizálása kíséretében.⁸³ Hasonló következtetésre jut a *science studies* is, amennyiben a tudományt és technológiát szociológiai terminusokkal magyarázza, történeti meghatározottságot tulajdonítva nekik. Mindkét diszciplína a McLuhan-i technodeterminizmus ellenében fejt ki erőfeszítést.

Medosch kiemeli azt a történeti tény, hogy az ún. *technotudomány* a XIX. században, a technokapitalizmus idején alakult ki, amikor az állam és ipar tudományra gyakorolt befolyása fokozódik, miközben létrejön közöttük egyfajta kölcsönös függőség, amelynek legmeggyőzőbb példája az a folyamat, ahogyan a II. világháborút követően a hadügy fokozatos ellenőrzést szerzett a technotudományos fejlődés fölött.

⁷⁹ <http://theoriebild.ung.at/pub/Main/TechnologicalDeterminismInMediaArt/TechnoDeterminismAM.pdf>

⁸⁰ Medosch 5 oldal

⁸¹ Any artistic field is always the site of a struggle between the two principles of hierarchisation: the heteronomous principle, favourable to those who dominate the field economically and politically (e.g. 'bourgeois art') and the autonomous principle (e.g. 'art for art's sake') (ibid., 39). 7 oldal

⁸² Medosch 10. oldal

*E hatás tárgyiasul a napjaink kultúráját legmélyebben befolyásoló technikai eszközökben is, a képernyő alapú technológiákban, személyi számítógépekben és Internetben. A látás és hatalom (illetve kontroll) összefüggését tágabb - a II. világháborút jóval megelőző - történeti keretbe ágyazza például Harun Farocki, akinek 1988-as *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* című műve, a holocaustot mint vizuális jelentést az 1630-ban Christoph Scheiner által megalkotott pantográffal kezdődő tradíció egyik végpontjaként értelmezi.*

Medosch utal arra, hogy a futurizmus, konstruktivizmus és szuprematizmus egy olyan utopizmust jelenített meg, amely totalitáriánusnak tekinthető. Ebben szerinte megegyezett az avantgárd korának bármely világrésze, Oroszországban a kommunizmust, Olaszországban a fasizmust, Amerikában pedig a monopolisztikus üzleti hatalmat támogatva. Ez az utópia - bár a média szabadságának jegyében fogant, ellentmondásos, amennyiben arra a jakobinus gondolatra vezethető vissza, hogy a forradalmi elitnek a média szoros kontrolljára van szüksége mivel a tömegek még egyelőre képtelenek saját érdekeiket felismerni.

A kommunista diktatúrákra pl. ennek a kontrollnak az állandósulása jellemző, cenzúra általi fenntartása mindaddig indokolt, amíg az orwelli új nyelv kialakulása teljessé nem vált.

A részvételi utopizmus kialakulását a 20-30-as évek Németországába helyezi, és *B. Brecht* illetve *W. Benjamin* nevéhez köti, akik a társadalom és média viszonyát kétirányúnak tekintették, azt az álláspontot képviselve, hogy a média nem pusztán automatikusan idéz elő változásokat, hanem céltudatos használatot feltételez, amely elősegíti a változások létrejöttét mintegy a társadalom-tervezés részeként.⁸⁴

A ún. *magas médiaművészet* (high media art) kialakulását *Medosch* a high-tech-hel, és a magas kultúrához való tartozás aspirációjával jellemzi, és olyan művekben ölt formát, amelyekben a drága és komplex technológiák használata felveti a hozzáférés és strukturális függőség etikai kérdéseit⁸⁵. Helyzetük

⁸³ Medosch 11. old.

⁸⁴ Medosch 31-32 old.

⁸⁵ Például: *Shaw: Legible city, Sommerer&Mignonneau: Interactive plant growing, Knowbotic Research: In Simulation Room, Mosaic of Mobile Data Sounds, stb.*, Medosch 35 old.

problematikus, mert technikai és esztétikai kvalitásaik ellenére tudatosan felvállalják a komputer-tudomány közhelyeit, mintegy felajánlva önmagukat a magas médiaművészeti diskurzus általi instrumentalizációnak. Ennek a posztmodernizmust a technoképzelet mítoszaival és metaforáival elegyítő diskurzusnak a célja pedig a médiaművészet paradigmaticus modellé szentelése és intézményesítése.

Összefoglalva *Medosch* gondolatait: a *McLuhan*-i digitális esztétika haladó jellegét látszólagosnak, politikailag és társadalmilag konzervatívnak nevezi, mert technodeterminista álláspontjának kritikai tartalma képtelen meghaladni saját technotudományos meghatározottságát. A médiaművészet számos jelenkori alkotása ennek az esztétikának az alapelveit követi, ám természetesen léteznek ezekkel ellentétes álláspontot képviselő művek is. Következzen két rövid esettanulmány, amely a művészet–tudomány viszony két karakteresen különböző felfogásán alapul: a *passzív-demonstratív*, valamint *aktív-szubverzív* álláspontokról lesz szó.

IV. 3. Esztétizálás vs. aktiválás

A két említett álláspont a médiaművészetben a kezdetektől párhuzamosan követhető. Megjelent például a művészet és számítástechnika találkozását bemutató egyik legelső, (1968-as!) művészeti kiállításon, a londoni ICA-ben rendezett *Cybernetic Serendipity*⁸⁶ című tárlaton, ahol a korra jellemző technotudományos világkép emblematikus szerkezete, a robot két formában is felbukkant. Egyrészt *E. Ihnatowicz*: SAM (Sound Activated Mobile) című művében, amelyet az első mobil szobornak tekintenek, amely közvetlenül és felismerhetően reagált a külvilág eseményeire, és amely a művészet és technika találkozását egy – a néző kedvéért zajló, őt látszólag aktívan bevonó – gondtalan játékként értelmezi. A mű üzenete egyértelmű: a technikai kísérletezés által kiterjesztett művészeti képzelet célja a szórakoztatás, amelynek megvalósulását a műről készített korabeli videófelvétel pontosan dokumentálja, és amely cél az azóta eltelt három és fél évtized számos médiaművében visszaköszön. Ám

⁸⁶ <http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/serendipity>

ugyanezen a kiállításon másfajta robotok is megjelentek, például *Nam June Paik K-456 Robotja*,⁸⁷ amely a kiállításban céltalanul bolyongva, néha a sarokba pisilt. Ez volt az a robot, amely később, 1982-ben egy New Yorkban lezajlott performansz során megrendezett balesetet szenvedett. Ez utóbbi mű célja viszont - humoros karaktere ellenére - korántsem a szórakoztatás, sokkal inkább a technikában testet öltő misztifikált tudás kritikája a Fluxusra jellemző szabadsággal és felszabadultsággal.

A tudás egy a társadalom szintjén megvalósuló közösségi kommunikáció tárgya. Nemcsak azért, mert létrehozásának intézményes és konszenzuson alapuló jellege van, hanem mert – a felvilágosodás óta - befogadása és érvényesítése is közösségi aktussá, birtoklásának ügye politikai kérdéssé vált. A XVIII. század óta a tudás olyan tartalmat takar, amelyet egy közösség hoz létre egy másik közösség számára. E közösségek meghatározása és behatárolása a történelem folyamán jelentős változáson esett át.

Amennyiben művészet és tudomány közötti elsődleges kapocsnak a világról alkotott ismeretek közvetítését tekintjük és - elvonatkoztatva a tudásgazdaság termelői oldalán jelentkező objektív-szubjektív kettősségtől - figyelmünket a keresleti oldalra fordítjuk, elengedhetetlen az ismereteket befogadó közön/s/ség-fogalom vizsgálata, amelyet a különböző művészeti stratégiák különböző-féleképpen közelítenek meg. A tudomány a befogadó közösséget, a tudás hasznélvezőit a technikán keresztül definiálja, gyakorta kitágítva e fogalmat az emberiség absztrakt halmazáig.

Hogy miért tekinthető demonstratívnak és passzivitásra készítőnek a közösség felhasználókra (user) redukált szemlélete, az *Rafael Lozano-Hemmer, Vectorial Elevation, Relational Architecture 4* munkáján keresztül mutatható be. Az 1999-2000-ben készült, telerobotikus technológiát alkalmazó installáció a mexikóvárosi Zocalo teret övező épületekre szerelt hatalmas fényerejű reflektorok sugaraival

⁸⁷ <http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/serendipity>

hozott létre egy tizenöt kilométerről is észlelhető virtuális épületillúziót, mely fényeket egy weboldalon keresztül irányíthatta bármely felhasználó. A Daniel Langlois-archívum leírása szerint, a mexikói web-vezérelt gigantikus fényinstalláció felidézheti *Albert Speer* 1935-ös „Fénydóm”-ját (!), ám

e megaalkotás kapcsán ajánlatos felidézniük W. Benjamin sorait, amely az esztétikai célzattal megvalósuló technikahasználat kulturális dimenzióját egy félmondatba tömöríti: „ (...az emberiség) Oly mértékben elidegenedett önmagától, hogy saját pusztulását páratlan esztétikai élvezetként éli meg”.

a szöveg a technikahasználat közösségi jellegét hozza fel annak bizonyítására, hogy itt a beavatkozás lehetősége folytán tömegmanipulációról egyáltalán nincs szó. Ám a „közösségi” oly tételezése, mely szerint azt a web-surferek esetleges és absztrakt halmaza alkotná, csak kiemeli a mű alapvetően esztétizáló karakterét, hiszen – bár gigantikus fényszórók mozgását végezhetik könnyed egérmozdulattal - a mű demonstratív jellege passzivitásra kárhóztatja őket a látvány „technológiai fenségének”, teatralitásának érdekében.

Nem véletlen, hogy a médiaművészettörténet kiindulópontjának tekintett esemény, művészeknek és mérnököknek az a példaértékű együttműködése, amely a későbbiekben a legendás EAT⁸⁸ megalapításához vezetett, a *9 Evenings: Theater and Engineering* címet viselte, hiszen a világ itt valóban mint színház (spektákulum) jelent meg.

⁸⁸ <http://www.medienkunstnetz.de/artist/eat/biography/>

IV. 4. Tudás és közösség

Hogy tudománykritika és közösség fogalmainak összekapcsolására más művészeti taktika is lehetséges, arra több művészeti projekt és csoportosulás is példát mutat, ám a New York-i *Critical Art Ensemble* tevékenysége nyújtja az egyik meggyőző alternatívát.

A CAE egy öttagú művészkollektíva, amely a művészet-technológia átfedéseit kritikai szempontok alapján közelíti meg. Interdiszciplináris kutatásai a művészet, a technológia, a radikális politika és a kritikaelmélet átfedési területén folynak. Mottójuk: „...ami számunkra a természetről való objektív tudás és a tiszta tudomány misztikus álruhájában megjelenik, valójában nem más, mint politikai, gazdasági és társadalmi ideológia.” (R. C. Lewontin)

Alaposan dokumentált tevékenységüket⁸⁹ három csoportba sorolják: könyvek, taktikai (tactical media) és biotech projektek. Bár az első kettő is érinti a tudásgazdaság kérdését, tematikánk szempontjából a harmadik kategória érdekesebb. Az autoriter kultúra tudományos világgépének dekonstrukciójára irányuló kritikus projektjeik a tudomány felhasználásának hatalmi kérdéseit feszegetik szélsőségesen radikális eszközöket alkalmazva, esetenként a törvényesség határait feszegetve.

Figyelemreméltó rendszerességgel veszik sorba a társadalmi élet azon területeit, ahol a tudás autoritásként nyilvánul meg, az egészségügyi kérdésektől kezdve a gyermekvédelmen keresztül a biológiai hadviselésig. Az egészségügy terén nemcsak a kommunikációban, hanem a gyógy módok kiválasztásának dogmatikus kizárólagosságában, valamint a gyógyszeripari lobbik befolyásában is fellelhetőnek vélik a tudásbirtoklás azon autoriter vágyát, amelyet a jóléti társadalmak különböző mítoszokkal fednek el. E mítoszok dekonstrukciójára tesz kísérletet a csoport kalózcikkek, rádióhirdetések, kiadványok megjelentetésével. Figyelemre méltó a *Diseases of Consciousness*⁹⁰ című projektjük, amely *Markus Käch* webmunkájához⁹¹ hasonlóan a betegség metaforáját használja kritikai álláspontjának kifejtéséhez. Míg azonban *Käch* kritikája a médiumra (szoftverre)

⁸⁹ <http://www.critical-art.net>

⁹⁰ http://www.critical-art.net/tactical_media/doc/index.html

⁹¹ <http://www.moving-art-studio.com/framesto/frametoinstitut.html>

irányul, addig a CAE a hálózatként felfogott technikai jelenlét társadalomalakító hatását célozza meg. Stratégiájuk természetesen érinti a radikális szoftverhasználat, hackelés kérdéseit is pl. a *Child as Audience* CD-ROM műben, amelynek fontos eleme, hogy tinédzsereknek szól, akiket viszont a CAE a konszenzuális tudásiparnak (kereskedelmi szoftverek, játékok) kiszolgáltatott rétegeként definiál, és ezért védelemre szorulónak tekint. E védelmet a tudás átadása által látják megvalósíthatónak: kerékpárral hordozható rádióadók szerelésének, digitális tag-eket hordozó elektronikus alkatrész előállításának vagy éppen génebeszeti beavatkozásra alkalmas technológiák kezelésének ismereteit teszik publikussá.

Biotech projektjeik fő témája az iparaggá duzzadt sebészeti beavatkozások által alakítható emberi test, különös tekintettel a mesterséges megtermékenyítés kérdésére, ám *Contestational Biology*⁹² gyűjtőnevű projektjeik során például géntechnológiát alkalmazó tudományos kísérleteket reprodukálnak. Kísérleteikbe sok esetben a nézőket is bevonják, hiszen tevékenységük egyik fontos üzenete éppen az, hogy a mindannyiunk életét befolyásoló biotechnológiai kísérletek a részvénytársaságok bürokratikus kontrollja alól a társadalom demokratikus ellenőrzése alá kerüljenek át.

*“A céljaink egyaránt rövid és hosszú távúak: az első, hogy felfedjük a tudomány és színház megnyilvánulásainak közös területeit. A második, a közönség felvilágosítása a génmanipulációs technológiákkal kapcsolatban, a harmadik, hogy a tudományos folyamatokat demisztifikáljuk. A negyedik, hogy bátorítsuk az amatőr tudományos kezdeményezéseket. Az ötödik, hogy a Contestational Biology fejlesztési modelljéhez további hozzájárulásokat tegyünk, reménykedve abban, hogy kialakíthatunk és megvalósíthatunk olyan ellenállási taktikákat, amelyek a jelenlegi molekuláris inváziót lelassítják.”*⁹³

⁹² A kategória neve nehezen fordítható, a "contestational" egyidejűleg jelent versengést, vitában állást illetve óvást.

⁹³ <http://www.critical-art.net/biotech/conbio/index.html>

A CAE tevékenységének lényege tehát a tudományos ismeretek demokratizálási kísérlete annak érdekében, hogy az valóban mindenki javát szolgálhassa. Ehhez a közösség és tudás viszonyának újradefiniálására és pozicionálására van szükség, amelyet radikális művészeti akciókon keresztül látnak megvalósíthatónak. Azt állítják, hogy a művészet nem annyira a tudásipar alternatíváját, mint inkább etikai kontrollját képes megvalósítani a társadalmi szerepek és birtokviszonyok újrapozicionálása, a viszonyítási keretek átrendezése által.

Összefoglalásul: a művészet által létrehozható és vizuálisan megjeleníthető tudás elválaszthatatlan a keret fogalmának teljes jelentéstartományától. Annak filozófiai, történeti, perceptuális és társadalmi vonatkozásai határozzák meg a médiaművészet tudásiparban betöltött és kiteljesíthető szerepét. Ebből kifolyólag a kortárs művészetben egy átfogó stratégia, a taktikus médiahasználat (tactical media) által nyílik leginkább esély a tudásgazdaságban való aktív részvételre, amelynek legfontosabb jellemzője a részvételi utópizmus humanista hagyományainak felvállalása az esztétizáló konzervativizmus és totalitárius utópizmus ellenében, célja pedig a tudást befogadó közösség médiához kötődő viszonyának és társadalmi szerepének újradefiniálása.

Irodalomjegyzék:

- Alan Sokal-Jean Bricmont: *Intellektuális imposztorok*, Typotex 2000.
- Barrow, John D.: *A fizika vilásképe*, Akadémiai Kiadó 1994
- Barthes, Roland: *From work to text*,
Online: <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/barthes-wt.html>
- Barthes, Roland: *Világoskamra*, Európa 1985
- Crary, Jonathan: *A megfigyelő módszerei*, Osiris, 1999.
- Derrida, Jacques: *Grammatológia*, Életünk- Magyar Műhely, 1991.
- Erdély, Miklós: *Művészeti írások*, Képzőművészeti Kiadó, 1991.
- Forrai, Gábor: *Erős inkommensurabilitás?* Replika, 38. szám,
Online: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/27/forrai.htm>
- Goffman, Erving: *Frame analysis: an essay on the organization of experience*
New York; Evanston : Harper & Row Publishers, 1974
- Grimm, Claus: *Régi képkeretek : korszakok, típusok, anyagok*, Cser 2004.
- Hornyik, Sándor: *Tudomány és művészet* (kézirat)
- Lánczos, Kornél: *A tudomány, mint a művészet egyik formája*,
Ponticulus Hungaricus, V. évfolyam 4. szám, 2001. április
Mahkuzine 1. Journal of Artistic Research, Summer 2006.
- Moxley, Keith: *Művészettörténet ma*, Balkon 2002, 1-2
- Popper, Karl R.: *A tudományos kutatás logikája*, Európa 1997.
- Popper, Karl: *Test és elme, Az interakció védelmében*, Typotex 1995.
- Slager-Balkema (ed): *Artistic research*, Lier en Boog 18., Rodopi 2004.
- Weibel, Peter: *A művészetén túl*
Kortárs Művészeti Múzeum-Ludwig Múzeum és a
Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 1998.

Appendix

Az attitűd mint narratíva

A madarak röpte kiszámíthatatlan. Ha videokameráját bárki az égre irányítja, és megnyomja a piros gombot, bizonyos idő múltán a képmezőn átrepülhet egy madár. Bármely irányból érkezhetsz, és bármerre tarthat, de megeshet, hogy korábban fogysz el a szalag, mintsem a madár megjelenne. A lassan változó felhők képe a lehetőségek határtalan, ám üres halmaza marad mindaddig, amíg egy madár röptének vektora nem szeli át. Az esemény kijelöli a történet kezdetét és végét, valamint azt a két távoli pontot is a térben, ahol a madár az objektív látógúlájának képzeletbeli, ám mégis konkrét terébe érkezett, illetve ahol elhagyta azt. E pillanatban a látvány *történéssé*, a kép pedig *faktummá* minősül át, s mivel Wittgenstein óta tudhatjuk, hogy „a világ tények, és nem dolgok összessége”, a felvételt készítő egyetlen esélye, ha kivárja, hogy felvétele tárgya - azon a ponton, ahol ürességre ítélve elhagyta a látványgúlát - talán újra feltűnik, a történetfolytatás lehetőségének ajándékaként. Ám a madarak röpte – miként tudjuk – kiszámíthatatlan, így hát marad a módszer általi szabadulás a kép faktumbörtönéből.

A videokamera maximális látószöge 110 fok. Ez azt jelenti, hogy a világ többi része, a fennmaradó 220 fok mindig láthatatlan. Amikor megnyomjuk a felvételindító gombot, általában ebben a láthatatlan világban tartózkodsz. Igyekezete arra irányul, hogy ezt a rejtett látványt megjelenítse azáltal, hogy a két világot elválasztó felületet, féligáteresztő tükörré változtatja. Ily módon a rögzített képet vetítéssé, a felvételt installációvá alakítja, a kamera retinájának, a CCD-nek kétoldali érzékenyítésével, amely így egyidejűleg fogja fel a láthatót és láthatatlant.

Igyekezetevel, hogy a látószöget a teljesség befogadásáig tágítsa, egy induktív gesztualitást kísérel meg, amely a kamera mögötti képes rögzíteni – beleértve a gépet kezelő személyt, de a másik embert is, aki mindezt szemléli – megajándékozva így nézőjét a rögzített látvány és a mögöttes világ egyidejű szemlélésének élményével.