

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
Doktori Iskola

Július Gyula
Atavizmus

mint médiaművészeti alkotómódszer

Ontológiai és episztemológiai elemzés a művészeti és a tudományos megismerés együttes
alkalmazásának lehetőségeiről
Médiaarcheológiai kísérletek a low-, és high-tech módszerek ötvözésére

Tézisek

témavezető:
Szegedy-Maszák Zoltán egyetemi tanár
2014.

Dolgozatom kiindulópontjaként a DLA disszertációknak, a művész-doktorátusnak azt a hallgatólagos alapfeltételét vizsgálom, mely szerint a művészeti tevékenység olyan kutatómunka, mellyel bizonyosfajta tudás jöhet létre. Az értekezésben saját munkáimban folytatott kísérleteim eredményeit helyezem tágabb kontextusba, felkutatva ontológiai és episztemológiai forrásukat is, miként alakult a tudományról való gondolkodás a közelmúltban; az ismeretelmélet, a megismeréstudomány, a tudománytörténet és -filozófia, a kulturális antropológia milyen eltérő megközelítéseket alkalmazott a tudományos eljárások, a tudományos igazság megítélését kutatva, és párhuzamba állítom ezeket a művészettörténet és -elmélet módszereivel.

A művészetnek a tudománnyal való lehetséges kapcsolatai, sajátos közös működési formái; a nézetek változásai egymáshoz való viszonyukat illetően; a kísérletek közös és eltérő történetük lineáris és nemlineáris struktúrák szerinti osztályozására, és az ezekből kirajzolódó mintázatok bemutatása jelentik vizsgálódásaim fő irányát.

Fókuszállok arra a médiaarcheológiai jelenségre, mely a korábbi elméletekből, már elvetett premisszákból, kísérletekből vagy technikai apparátusokból indul ki, azokat értelmezi újra. A biológiából kölcsönzött szóval az atavizmus fogalma az, melynek jelentéskörét kiterjesztem, és ennek segítségével a művészet és a tudomány, a kortárs média- és médiumművészet olyan jelenségeit, megismerési módszereit tanulmányozom, melyek egy-egy korábbi művészeti vagy tudományos médiumból való eredeztethetőségre, a jelen gyakorlatnak és formáknak a korábbiakra való visszaüteseire utalnak. Ez az atavizmus értelmezés kioltja a szó negatív konnotációit.

A dolgozat írása során a hagyományos, Phd dolgozati struktúra alkalmazása nem volt lehetséges, annak lineáris felépítését inkább egy körkörös asszociációs rendszerekből álló, általam „habstruktúrának” nevezett szerkezet határozza meg¹.

Az ismeretelméleti irányzatok áttekintése során a Kuhn-i paradigma fogalmát, melyet később az diszciplinális mátrix fogalmára módosított, megfeleltethetőnek tartom a 'romlatlan szem' ideájának egyfajta értelmezésével.

1. tézis: A ruskini romlatlan szem – mint az előítéletek fogságából kiszabaduló tekintet – fogalmának értelmezése sokkal inkább a 'másképpen való látásra' való képességben nyerhet értelmet, az előítéletektől terhelt látást egy adott paradigmához való ragaszkodásként meghatározva, amelytől való megszabadulás lehetővé teszi az átváltást egy új paradigma elfogadása felé. Logikusnak tűnik számomra az előítélet és a paradigma közötti összevetés: belátható, hogy a normál tudomány szakaszában az általánosan elfogadott paradigma mint prekoncepció, mint elfogultságok rendszere mutatkozik a tudósközösségben. Értelmezésem szerint a megfigyelő a paradigmaváltásnál „világot vált”, azaz a számára érzékelt és általa konstituált Umwelt változik meg az észlelés módjának megváltozásával.

2. tézis: A művészettörténeti hermeneautika a mű tapasztalati mezőjének, sajátos világmodelljének interpretációja. Az interpretációs rekurzió saját értelmezésében egy atavisztikus, folyton visszaugró majd előrehaladó gesztus, mely az újabb értelmezési körökben új vizsgálati műveleteket hív elő a Bächtmann-féle határozatlan értelmezési felületen, a végtelen Möbius-alakzaton.

¹ Ez a struktúra megfelel annak a „gömbasszociációs rendszernek”, melyre saját műveivel kapcsolatban, azok értelmezését irányító módszerként Erdély Miklós hívta fel a figyelmemet egy 1985 nyarán, Virágárok úti lakásában zajlott négy szemközti beszélgetésben. Erdély kifejtette, hogy az értelmezéshez asszociációs körök, vagy térben elképzelve asszociációs gömbök egymással való érintkezése során, az asszociációk határfelületén egyikből a másikba mozogva, sokféleképpen juthatunk el, ezeket úgy kell a műben felépíteni, hogy az értelmezés sokféle úton is elérhető és tágítható legyen. Megismerve Koestler bizsziociációs elméletét, az az Erdélyi rendszerben a kétdimenziós értelmezési körök térbeli, egymással kapcsolatban lévő három dimenziós rendszerének, habstruktúrájának felel meg olvasatomban, mely egyben az eredeti halmazok jelentéskioltásával is jár és új, másképpen való rálátást ad azokra. Ez tmár nem diszciplináris mátrixként, hanem interdiszciplináris mátrixként jellemezhetjük.

3. tézis: A paradigmaváltások során sokszor egy korábbi, már eldobott, meghaladottnak vélt elmélethez nyúlnak vissza a tudósok, a régebbi tételeket új megvilágításba helyezve, azokat „reciklálva” alkotják az újabb (inter)diszciplináris mátrix alapjait. Ebben az esetben is beszélhetünk atavizmusról, a korábbi tételekre való visszautalás, újraértelmezés pedig minden tudományos és művészeti gondolkodásmód sajátossága. Minden neo-előtagú irányzat ezt teszi, valójában atavisztikusan az ősökre való visszautérés módszerével él, de a hivatkozások, újragondolások minden tudományos és kulturális terület jellemzői.

4. tézis: A tudományos és művészeti közösség intézményrendszerében a résztvevők alulról és felülről egyaránt szerveződő fórumai alakítják a kánont, végső soron a demarkációs döntéseket ez alapján fogalmazzák meg: mi számít tudománynak, illetve az adott produktum művészetnek nevezhető-e. Ez még a kánont nem elfogadó művészeti programokra is igaz, hiszen a meglévővel szemben álló ellen-kánon határait annak demarkációs stratégiái a meglévő határokhoz viszonyítva írják felül, meghatározva az új kánonon belüli és kívüli, az előzővel bizonyos halmazokban közös területeket, a belső és a külső mozgástér kereteit. A kánonok mint adott szférák viszonyulnak saját és azon kívüli szellemi szférákhoz, úgymint Innenwelt-ek és Umwelt-ek interakciói, melyeket Jakob von Uexküll bioszemiotikai megközelítését kiterjesztve, Vlagyimir Vernadskij bioszféra fogalmát a Thomas Sebeok-féle szemiózis topológiájaként – Jurij Lotman kifejezésével – szemioszféraként, a kultúra tereként határozhatunk meg. A szemioszféra voltaképpen relációs bioszféra, mely a lotmani koncepció szerint strukturált, komplexitásában, dinamizmusában az élő szervezethez hasonló rendszer.

5. tézis: A művészet és a tudomány időkezelését vizsgálva belátható, hogy a művészet időfelfogása a múlthoz való viszonyában alapvetően eltér a tudomány múltfelfogásától: önreferenciális és rekurzív, valójában atavisztikus jellegű.

6. tézis: A George Kubler által megfogalmazott művészettörténeti időfogalom alapján a médiaarcheológia általam vizsgált területe a kubleri 'megakasztott osztályú' eszközökhöz való visszanyúlás, a fejlettebb eszköztár ismeretében a régebbi produktum újraértelmezése, a kihasználatlan lehetőségek kutatása, újrahasznosítása, de egyben egy teljesen új minőség megteremtése. Ezt a módszert, a régi technikákhoz való visszanyúlást, nevezem atavizmusnak és olyan alkotói módszernek, mely egy-egy elavultnak tűnő médium újragondolásával, arra épülő művek létrehozásával foglalkozik.

7. tézis: Arthur Koestlernek a kreatív aktusról írt elemzésében is meghatározó az atavisztikus tendencia, kifejti, hogy a bizsocioációs folyamat során az elme ideiglenesen egy kevésbé specializált ősből és primitívebb rétegbe ereszkedik vissza – *"Reculer pour mieux sauter"*², azaz hátrál, hogy nagyobb tudjon ugrani. A régi elemek kapcsolatának újragondolása, visszatáncolás, és visszalépés eredményeképpen új kapcsolatok bizsocioatív létrehozása, előreugrás és újraegyesítés történik, mely minden kreatív folyamatban tettenérhető.

8. tézis: Minden műalkotás egy-egy világegyenlet, hisz egyedi formájában sűrített jelentéshalmaza világmodellként értelmezhető. Mind a tudományra és a művészetre alkalmazható az a tézis, mely szerint azok nem a világ milyenségéről fogalmazzák meg állításokat, nem a világot írják le, hanem javaslatokat tesznek, hogy milyen módon szemléljük azt. Így a tudomány és a művészet is kognitív perceptuális kódok, azaz olyan metaforák megalkotása, mely a világ látásának, érzékelésének módjait más és más

2 Arthur Koestler: *A teremtés*. Európa, Budapest, 1998. 610. o.

metaforákban fogalmazza meg. Ily módon a mítoszokhoz hasonló zárt egész, „kerek világ” egy egy tudományos elmélet és műalkotás, más és más nézőpontokból kiinduló világmagyarázat-kísérlet, világmodell.

9. tézis: A neurobiológiai kutatások eredményeire és a kogníció újabb elméleteire tekintettel a felvilágosodástól kezdődően uralkodó természet versus kultúra kontradikció nem tartható, azok egy szisztéma részeiként, egymáshoz való viszonyukban, komplementaritásukban vizsgálандók és érthetők meg.

10. tézis: A tükör-neuronok vezérelte mimikri, mely érzékelésünk atavisztikus, legkorábbi és legalacsonyabb feldolgozási szintű rendszerét mozgósítja, a művészet létének és működésének alapja.

11. tézis: Ellentmondva Frederick Turner következtetéseinek, a kultúrát nem mint elsődleges esztétikum konstituáló, „kalogenetikus” rendszernek tételezem, hanem azt a természetben előforduló struktúrák utánzásán, mimikrijén alapuló, az ilyen önszerveződő, algoritmikus alapú mintázatok felismerése és gyakorlása során a bricolage módszerével összerakott, megfogalmazott világmodellek megalkotásának tekintem, legyen szó ennek praxisában a mítoszokról, rítusokról, művészetről vagy tudományról. Ezekben az eljárásokban a „szép”, frappáns, elegáns világmagyarázat nem feltétlenül esik egybe a „jóság” és „igazság” fogalmaival, melyek mindig szociálisan meghatározottak, és csak ilyen beágyazódottságukban elemezhetők.

12. tézis: A polarizált és sarkított megközelítés helyett a tudomány és művészet szándékainak és produktumainak komplex, „egy csomagban való” vizsgálata az, mely saját alkotói tevékenységemet meghatározza, a különböző diszciplínák közötti térbeli/időbeni hátrálás és előremozgás; visszanyúlás (ezt hívom atavizmusnak), majd előrelépés, mely a különböző idő- és térmetszeteket különféle téri és időkoordináták mentén határozza meg (hol/mikor) tudománynak vagy (hol/mikor) művészetnek tekintve azokat a dinamikus strukturájú médiaarcheológiai alapokra épülő technika- és technológiatörténetből következő médium- és médiaművészetben, illetve művészet- és tudomány(kép)történetben.

13. tézis: A rés az érzékelhető világ és elménkkal felfogható világmagyarázatok között az emberiség történelme folyamán mindig is fennállt. Mivel a mítosz, a vallás, művészet és a tudomány egy töről fakad, közös eredetük révén a művészetnek az érzékelés és a tudás közötti növekvő távolság kitöltésében lehet egyre erősebb „réskitöltő” ebben az évezredben.

14. tézis: Deleuze és Guattari ritornell-fogalmát – mely vissza-, visszatérő zenei mintázat, refrén, a már tudott visszahívása, egyfajta atavisztikus visszatérés –, azaz a zenei hangok, hangsorok, frekvencia-mintázatok körét kiterjeszhetjük a fény által létrehozott mintázatokra, a vizuális percepcióra is, és egy, a leképezéshez kapcsolható ritornell-fogalomra, mivel az ősi időktől fogva a képi ábrázolás eljárásai is leírhatóak a kozmosz lakályossá tételének, domesztikálásának eszközeiként, mítoszainak rituális cselekménysorozati részeként. Az adott törzs, nép, társadalom vizuális ritornelljeinek rituális kódolása, dekódolása és újrakódolása maga a stílus, az ikonográfiai forma. A ritornell a biztonságos és lakályossá tehető területet jelöli ki, a ritornell revír konstituáló. A ritornell a biológia és a kozmikus idő közötti, a hétköznapi és a mítikus/tudományos tudás szakadásában mutatkozó rést tölti ki mintázataival.

15. tézis: Közvetlen tapasztalás és a tudomány világképe közti rés növekedni látszik. Ezt a rést betöltendő fogalmazódik meg az a művészeti program, mely az elvont, nem tapasztalati tudás princípiumainak megjelenítésével ad érzéki tapasztalást, vizualizálva, formába öntve a filozófiai tartalmat, a gondolat formáit megalkotva. A művészet sajátos

megismerési módjával erre mindig is alkalmas volt, Eco-t idézve: a művészet a mindenkori tudomány metaforája. Véleményem szerint mind a tudomány, mind a művészet társadalmi beágyazottsága miatt az utóbbi nem egyszerűen az előbbi metaforája, hanem adott társadalmi szereppel rendelkező, reflektált jelenség, mely a művészet és tudomány közti rés betöltésére képes, és ezzel mentális jelentőséggel is bír.

16. tézis: A viasztáblától a kvantum-komputerig általánosan jellemzőnek mondható, hogy a kor vezető technológiai médiumának mint a megismerést befolyásoló, arra visszaható és egyben azt modellező kiterjesztésében látja meg működési elvének lényegét a tudat. Tézisem, hogy ezt nem a technológia maga hívja elő, hanem az a társadalmi-gazdasági-politikai igény elsődleges, mely a kor alapvető technológiai médiumát megérleli és invenciók által konstituálja, összefüggésben azzal, hogy ebben rögtön modellezi az elme működését, azaz új világképet alkot, jelenvalóletét rekurzívan visszacsatolva és hozzáigazítva, „díjazolva” a médium által kínált mintához. Ahogy Kittler fogalmaz: „...nem rendelkezünk semmiféle tudással az érzékeinkről, amíg a médiumok nem bocsátanak a rendelkezésünkre ehhez modelleket és metaforákat.”³

17. tézis: A kurátori gyakorlatot, mint az intézményrendszerrel, a hatalmi struktúrákkal való kapcsolat bármilyen formáját következetesen el kell utasítanunk; azok eltérítése, belülről történő változtatására az utópisztikus próbálkozások sikertelenek voltak, ez a kultúra hazai viszonyait tanulmányozva különösen szembeűnő. A hagyományos galéria és közönsége nem kompetens többé a művek megítélésére. A következetes kívülállás és tartózkodás a hivatalos művészeti intézmények és a galériás-világ szféráitól, helyekké tett „nem-helyek”, tartammá tett idők, alkalmak; önszerveződésen alapuló artist-run produkciók, a kapcsolati hálózatokon alapuló projektek és kiállítások, illetve ilyen kiállítóhelyek szervezése tűnik az egyedül kívánatos és lehetséges útnak a szerzőség megosztásával, nyitott és csatlakozásra ösztönző, közösségi tudást konstituáló művek generálásával. A művészet – ezt Guattari kapcsán a dolgozatban sokat kritizált Nicolas Bourriaud is vallja – egyfajta megismerési forma: „fogalmak, észleletek segítségével, a világ megismerése céljából létrehozott konstrukció...”⁴

18. tézis: Dolgozatomban egy sajátos alkotómódszert elemzek, melyet atavizmusnak nevezek. A médiaarcheológia, vagy inkább médiumarcheológia nemcsak újabb leleteket hoz felszínre, hanem eddig figyelmen kívül hagyott összefüggéseket is megvilágít, felhívja a figyelmet olyan, saját történeti korokban nem teljesen kibontakozni tudó, megszakadt technológiai és szellemi folyamatokra, melyek megtermékenyítők a mai médiaarcheológiai gondolkodás és az azt használó művészeti praxis számára. A médium(archeológia)művész felhasználja kutatása és gyakorlata során a szerencsés véletlenekből, koincidenziákból, véletlen egybeesésekből adódó lehetőségeket, kínáló alkalmakat, melyek elvezetnek az „előreláthatatlan felfedezésekhez a hiábavaló keresés helyett”⁵. Az alkotó így az invenció pillanatát – , mely a feltaláló szerencsés pillanatának elemzésén alapul – rekonstruálja, ezt a pillanatot építi be művébe, és előszeretettel keveri a high-tech és low-tech, a digitális és az analóg eljárásokat. Ilyen értelemben atavisztikus eljárásokat is alkalmaz, de az atavizmus nála korántsem retrográd eljárás. A régi korok technológiájának felhasználása és régebbi eljárások alkalmazása vagy rekonstruálása, az ezekhez való visszanyúlás újraértelmezést jelent, mely új minőséget állít elő a régi- és újmédia, a high és low, a digitális és analóg között szintézist teremtve, a dipólusokat kioltva, a „Reculer pour mieux sauter” módszerével.

³ Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. Magyar Műhely – Ráció Kiadó, Budapest, 2005, 25.

⁴ Nicolas Bourriaud: *Relációsesztétika*. Műcsarnok, Elme gyakorlatok-sorozat 1. Budapest, 2007. 85. o.

⁵ Timothy Druckrey: *Foreword*. In: Siegfried Zielinski: *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. The MIT Press, Cambridge, 2006. ix. o.

A médium(archeológia)dizájn alkotója a múltat a jövő felől teszi domesztikálttá jelene számára, jelenvalólétét, Dasein-jét így dizájnolva.