

Új minőségek felé: a médiumelmélet tükörstádiuma és azon túl...

Bevezetés

Jelen írás egy személyes élmény felelevenítése köré szerveződő gondolatsor: hozzászólás a hetvenes évektől formálódó mediális gondolkodás egy tényezőjéhez, nevezetesen a képzőművészeti „időfaktor bevezetése”-hez. Az írás főszereplői Beke László mellett Gotthold Ephraim Lessing, Marshall McLuhan és kortárs médiatudósok. McLuhan médiaelméletének kritikája e szövegnek nem tárgya. Annál inkább szeretném a magyarországi McLuhan-recepció egy olyan részletét megvilágítani, amely az *új mediális gondolkodás* bontakozó diszkurzusában¹ mai szemmel izgalmasnak tűnik: a befogadói interaktivitás térhódításának prófécijája és a mindenütt jelen lévő fotóban az időbeliség rejtélye iránti figyelem.

A médiaelméletek kibontakozásának időszakában, a töredezett diszkurzusok hazai közegében Beke László a művészeti folyamatok megértéséhez a műalkotások elsőbbségét hirdette, a kortárs művészetelmélet hiányában támpontot a művészet képei jelentettek.² Ez nem magától értetődő. Míg az irodalomtudomány felől érkező Friedrich Kittler nyolcvanas években szárbá szökő médiumelmélete³ a lacani pszichoanalízis terminológiájának (a képeket a nyelv által megszelídítő látásmódnak) az elkötelezettje,⁴ addig Beke László *új mediális szemlélete*

a képkalkotó művészetek iránti elköteleződésből, a vizuálist a verbális rangján kezelő meggyőződésből ered. A képek értésének nem szűnő vágyában a diszciplináris nyitottság és a kutatás rangjára emelt, önreflexív alkotómunka azok az ideák, melyekkel a művészeti szintéren meghatározó Intermédia Tanszék létrehozásához is hozzájárult.⁵ „Egy fiatal francia pszichoanalitikus, mint hallom, megírta a tükör-stádiumot –, arról írt, amit húsz éve hirdetek, hogy »minden, ami van, lenni akar és tükröződni, és azáltal is válik valamivé, hogy tükröződik...«”.⁶ Füst Milán írta e sorokat naplójába, Beke László pedig 1980-ban a tükör művészeti szerepéről értekező írásának mottójául tette meg.⁷

E szövegen dolgozva csábítónak éreztem Gilles Deleuze Proust-olvasatát Beke László mediális szemléletére vonatkoztatni. Deleuze a jelek értésének tanulási folyamatoként értelmezi *Az eltűnt idő nyomában*: a jelek három csoportján való áthaladás a legmagasabb szférá, a művészet felé vezet. A mindig később érkező értelem belátása – mint Erdély Miklós téziseiben: „Hogy mi a művészet, azt megállapítani nem, csak eldönteni lehet”⁸ –, az új minőségek kutatása és a diszciplináris átjárások ösztönzése,⁹ valamint a hetvenes évek kommunikációtudományi diszkurzusának gazdagítása olyan összetevők Beke László életművében, amelyek a deleuze-i Proust-asszociációt előhívják és maradásra

1 VÖ. SZIJÁRTÓ 2022. Szijártó Zsolt Beke László mediális szemléletét hazai és nemzetközi kontextusba helyezve, történeti ívét megrajzolva elemzi.

2 „Abból a meggyőződésből indulunk ki, hogy a »művészet« mindig konkrét, egyedi műalkotásokban objektíválódik.” BEKE 1997c. 102.

3 KITTLER 1985. Kittler diszkurzusok helyett az ún. „lejegyzőrendszerek” fogalmát vezeti be. KITTLER 1986. Recenziója magyarul: FÖLDÉNYI 1995.

4 KITTLER 2014. 114–118. Kittler szimbolikusfogalma Lacan terminológiájának közvetlen átvétele, erről és a kittleri teória eredőiről Sybille

Krämer ír a tiszteletteljes értelmezés hangján. KRÄMER 2014. 170.

5 Az Intermédia és az Interdiszciplináris Tanszék történetéhez: PETERNÁK 2022.

6 FÜST 1976. 344.

7 BEKE 1980. 12.

8 ERDÉLY 1981.

9 „[...] a művészet és a társadalmi valóság határterületének kérdésében kizárólag új minőségek megjelenése hozhat változást – függetlenül attól, hogy ezek definiálhatók-e művészetként, vagy sem.” BEKE 1997a. 83.



1. Kiállításteriőr Barnaföldi Anna *Mindenképpen megtanulásra szánt szövegrészek* című installációjával (2015) *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós



2. Kiállításteriőr Maurer Dóra *Időmérés/Timing* című 16 mm-es kísérleti filmjével és a film képanalízisével (I–IV), 1978/1980 *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós

bírják. Az emlékkötet pedig, melybe e sorokat szánom, megengedi, hogy az argumentáló próza kereteiből az asszociatív emlékezet töredékeivel kilépjek...

„Nincs Logosz, csak hieroglifák vannak”

„Nincs Logosz, csak hieroglifák vannak. Gondolkodni tehát annyi, mint értelmezni, fordítani. A lényegek egyszerre jelentik a fordításra váró dolgot és magát a fordítást, a jelet és annak értelmét. A jelbe rejtőznek, hogy gondolkodásra kényszerítsenek bennünket, kibomlanak az értelemben, hogy szükségképpen elgondoljuk őket. Mindenütt hieroglifa, melynek kettős szimbólumát a találkozás véletlenjében és a gondolkodás szükségszerűségében találjuk meg, amely »váratlan és elkerülhetetlen«.”¹⁰

2006 tavaszán a Vadnai Galéria *Szín-tér-mozgás* című kiállítására,¹¹ amelyet a galéria művészettörténészeként rendeztem, Beke László művésznövendékek egy csoportjával érkezett. A galériához tartozó alkotók – Bak Imre, Fajó János, Harasztly István, Hetey Katalin és Konok Tamás – munkáiból rendezett tárlat bejárása után a fiatalok (magam is 2002-ben kezdtem a pályám a galéria

alkalmazottjaként) a *backstage*-re is kíváncsiak voltak. Az irodahelyiségben beszélgettünk, kérdeztek, és én „meséltem” leginkább a falakat beborító festményekről, a műterem-látogatásokkal és kiállításrendezésekkel formálódó, a könyvtárban szerzett bölcsésztanulmányoktól radikálisan eltérő tapasztalatok szerint. Olyan minőségek, a közvetlen képélményből előálló *időtartamok* (*tempus*)¹² jöttek szóba, amelyek a festés aktusa és a festészeti anyagkezelés jegyeinek egymásba fordíthatóságából keletkeznek. A festmény faktúrájából visszafejthető műveleti láncnál, az alkotói mozdulatsorok koreográfiájánál¹³ időztünk. Olyan érzeki jeleknél, amelyeket leginkább a műterem-látogatásokon tanulunk meg felismerni és olvasni (bár szavakba fordításuk mindig kihívás, és örökké kételyes), és amelyeket akkoriban a képélmény immanens részéként kezdtem látni: elkerülhetetlenül tanuló a galéria köréhez tartozó radikális és absztrakt festők: Erdélyi Gábor, Gál András, Bullás József, Somody Péter, Hetey Katalin, Konok Tamás, Bak Imre, Wolsky András, Barabás Zsófi munkáiból. A hagyományosan állóképként, statikus tárgyként értelmezett festményt mint gesztusok és mozdulatformák őrzőjét *mozgóképek* láttam: az anyagot letapogató pillantásban és a felületen elidőző szemlélésben mozgásérzeteket keltő, a befogadói *képzetet* mozgásba lendítő *időtérnek*, amely a festői műveleti

10 DELEUZE 2002. 100.

11 *Szín-tér-mozgás*, Budapest, Vadnai Galéria, 2006. március 24. – április 30.

12 „A *chronos*, ahogy az óra, a fizikai idő fogalmát jelöljük, a maga rögzült törvényeivel halad [...]. De a benyomások, élmények feldolgozása, a *tempus*nak nevezett, emberileg átélt idő, ez a nagyhoz képest mikroszintű valóság előre láthatatlan.” BÍRÓ 2005. 20.

13 *Koreográfia*. Budapest, Vadnai Galéria, 2005. január 21. – március 5.

Bullás József, Gál András, Somody Péter és Stima Klára kiállítása. Stima Klára a három festő műtermében a képkészítés, a festés különféle műveleti láncait videófilmen örökítette meg, majd a többórás felvételekből az egyéni ritmusképleteket is érzékletesen bemutató rövidfilmeket készített. A három processzusfilm a kiállításra készült festmények mellett volt látható: a képkészítés és képpé válás megismételhetetlen folyamata jelen időbe került. *Play>*, Szabó Ádám és Vásárhelyi Zsolt kiállítása, Vadnai Galéria, 2005.

lánc visszafejtését is segíti (történetesen akkor is, ha a festő épp ezeknek a jegyeknek a kioltásában érdekelt). Új tapasztalatom alapján a tér- és időbeli művészetek felosztását *horribile dictu* hamisnak, szelídebben fogalmazva túlhaladottnak találtam. A Gotthold Ephraim Lessing *Laokoónjában*¹⁴ lefektetett alapelvet, miszerint a fizikai világ és a szubjektív univerzum közti szféra jelei, az irodalmi és a képzőművészeti alkotások a tér és az idő kategóriái szerint csoportosíthatók, vagyis a térbeli és időbeli műfajok között határvonalak húzhatók, csak Boris Groys és később W. J. T. Mitchell kritikáján keresztül tartottam érdekesnek.¹⁵

A Blake-kutató Mitchell „az esztétika Newton”-ját nem rendszeralkotóként, hanem az asszociatív érvéls művelőjeként olvassa, aki ugyanúgy tisztában volt a műfajok közti határokat definiáló absztrakció szexuális és politikai beágyazottságával, mint a költészetet és a festészetet eltökélten vegyítő 18. századi angol vizionárius, William Blake,¹⁶ csak éppen a német költő-filozófus ezt leplezte. Vagy mégsem? Ugyanis az álmokról szóló asszociatív kitérőjében – mutat rá Mitchell – Lessing elszólja magát, amikor kiadja a bensőjében kísértő képeket: mert miről is álmodhattak a hősöknek életet adó ókori asszonyok? Persze hogy az istenség attribútumaként bronzba öntött és márványba faragott, így a köztereken állandóan szem előtt lévő kígyókról, amelyek aztán az éjszakai álmokban, a létezés irracionális szférájában megtették hatásukat: egyetlen párosodások és határátlépések, a művészet jeleinek szintjén „szörny-szültötteket” nemző nembéli és műfaji keveredések az eredmény.

Hogy a műfajok (műnemek) határait markírozó „fenegyerek” Lessinghez közelebb kerültem, azt a tudományterületek közötti határjárás szorgalmazó pszichoanalitikusnak, Ferenczi Sándornak köszönhetem. Ferenczi ugyanis a 18. századi költőt álomszakértőként idézi meg. Olyan költőként állítja elénk, aki jóval a pszichoanalízis feltalálása előtt az álmoképet a megismerési folyamat részeként értékeli. Kinek meséljük el álmainkat? – teszi fel a kérdést Ferenczi 1913-ban.¹⁷ „Mi analitikusok tudjuk, hogy az ember belső kényszer folytán öntudatlanul is éppen annak a személynek mondja el szívesen az álmát,



3. Kiállításenteriór Barnaföldi Anna (*Médiaetűd*, kettős vetítés, 2015) és Waliczky Tamás (*Tükröződések*, 2014) munkájával *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peteránk Miklós

akire annak lappangó tartalma vonatkozik. Ezt azonban, úgy látszik, már Lessing is sejtette, amikor a következő disztichont írta: *Somnum. / Alba mihi sem per narrat sua somnia mane. / Alba sibi dormit: somniam Alba mihi.*¹⁸ A pszichoanalízis állandósult kalandja után Lessinghez mint az intermedialitás kérdéskörének egy megkerülhetetlen gondolkodójához, a Laokoón-momentumok¹⁹ forrásához tértem vissza, amiben (nem) meglepő módon fontos szerepe volt a kortárs médiaelméleteknek és a Beke László által már a hetvenes években közvetített mcluhani gondolatoknak.

A 2000-es években azonban mindezeket az összefüggéseket természetesen még nem láttam. Az ezredforduló első éveiben Bíró Yvette filmes műfajok és képi műnemek (festészet, film, videó) közti „portyázása”²⁰ lelkesített, fogódzót pedig Susan Sontag híres, az *Értelmezés ellen* írott esszéje jelentett számomra: „Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk.”²¹ Fenomenológiai megközelítem az eltelt időben intuitívból megalapozottá vált,²² és pszichoanalízis-történeti ismeretekkel gazdagodott. Ez utóbbit közvetve ugyancsak Beke Lászlónak köszönhetem, hálás vagyok érte, és akkor itt és most, az első személyes találkozásunkra, a korábban felidézett *Szín-tér-mozgás* kiállításra is visszatérek. „Monika – mondta búcsúzóul Beke –

14 LESSING 1982.

15 GROYS 2006; MITCHELL 2008. Eredeti megjelenés: MITCHELL 1984.

16 „Az Idő és Tér Valódi Létezők. Az Idő Férfi s Nő a Tér.” William Blake: *Látomás az Utolsó Ítéletről*. Idézi: MITCHELL 2008. 99.

17 FERENCZI 1913. Magyarul: FERENCZI 1920. 138–139; FERENCZI 2022.

18 Idézet Lessing *Sinngedichtjéből*: „Álvás. Alba elmeséli nekem az álmát. Alba magának alszik, Alba nekem álmodik.” FERENCZI 2022.

19 A Laokoón-momentumok artikulálásához és megörökítéséhez: BABBITT 1910; ARNHEIM 1957; GREENBERG 1940; FRIED 1967 (magyarul: FRIED 1995).

20 BÍRÓ 2003.

21 „In place of a hermeneutics we need an erotics of art” – zárja Susan Sontag felszólító erejű esszéjét. SONTAG 2001, magyarul: SONTAG 1998.

22 Médiumanalitikus izgatottságom ez idejűleg Sybille Krämer filozófiájában talál nyugvóponttra. KRÄMER 2015.



4. Kiállításteriőr Monhor Viktória (*Danger Music #17*, 2015, performance videó dokumentációja), Komoróczy Tamás (*Bluten Tag!*, videó, 2014) és Szolnoki József (*Egy perc*, 2015, videó) munkáival *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós

most összefoglalta a diákoknak egy órában azt, amit több évtizede hirdetek." Nem mondhatom, hogy akkor és ott ezt teljesen értettem, de annál inkább éreztem a kijelentés hamarosan következményesnek bizonyuló, kapcsolatteremtő hatását. Ma már tudom, hogy az *értelem mindig később érkezik, és csak akkor jó valamire, ha később érkezik*. 2007 augusztusában az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet fiatal kutatójaként új kihívás előtt álltam: a felszámolás alatt álló Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet muzeális gyűjteményének a Magyar Tudományos Akadémiára költöztetésével az intézet igazgatójaként Beke László bízott meg, és az „örült” művészet és a „tébolyda” múzeumának tanulmányozása során a szurrealista montázsalkotó-módszer kutatásában fogant mediális szemléletem a pszichanalízis-történet tanulságaival fonódott össze.

„Ám a szókratikus daimón, az irónia abban áll, hogy elébe menjünk a találkozásoknak. Szókratésznél az értelem még megelőzi a találkozásokat; az értelem provokálja, idézi elő és szervezi meg őket. Proust humora más természetű: zsidó humor a görög iróniával szemben. Fogékonynak kell lennünk a jelekre, nyitottnak maradnunk a velük való találkozásra, az általuk gyakorolt

erőszakra. Az értelem mindig később érkezik, és csak akkor jó valamire, ha később érkezik [kiemelés tőlem – P. M.]. Láttuk, hogy ez a platonizmussal szembeni különbség más különbségeket is maga után von. *Nincs Logosz, csak hieroglifák vannak.*²³

Lessing és McLuhan találkozásának később érkező értelméről

Az eredetpontját Lessingtől nyerő Laokoón-momentumok történetében az irodalom- és művészettörténészek rendszerint alkotásesztétikai szempontok szerint írnak a művészeti médiumok határaitól, azoknak a tér-idő kategóriákkal való megfeleltetéséről. Mitchell üdítő érvelésében ugyancsak a teret és az időt elkülönítő értelmezésekkel polemizál, de a nagy horderejű hagyomány sodrásából kitérni számára csak a kiindulópontot jelenti. „Kiindulópontunk így az lenne, hogy a műalkotások – az emberi tapasztalás más tárgyaihoz hasonlóan – tér-idő struktúráként léteznek, és az érdekes probléma eme sajátos tér-idő konstrukció megértése lenne, nem pedig a művek térbelinek vagy időbelinek való kiáltása.”²⁴ A művek polivalens tér-idő konstrukcióként értése, a képromboló attitűdökre érzékeny figyelem, összességében az emberi tapasztalásban a képnek tevékeny erőt tulajdonító módszer sokkal rugalmasabb annál, semhogy a művészeti médiumok (műnemek) határkérdéseiről és azok átjárhatóságáról²⁵ beszélve az alkotás- és befogadásesztétikai rendszereket élesen elhatároljuk egymástól.

Wolfgang Ernst a fenomenológiai világgal távolságot tartó poszthumán médiaarcheológiájában a Lessing-örökség és a médiatechnikák összefüggésére mutat rá, amikor a német költő *átmeneti* (*transitorisch*) fogalmát McLuhan *hívős médium*²⁶ fogalmával olvassa össze. Mindkét esetben, az *átmeneti* jelenségek elliptikus ábrázolásában Lessingnél, valamint a befogadói részvételt provokáló *hívős médium* mcluhani példánál

23 DELEUZE 2002. 100 (eredeti megjelenés: 1964).

24 MITCHELL 2008. 107.

25 A művészeti ágak és műfajok feltételezett határainak megszegésére irányuló tevékenység, Mitchell szavaival, nem marginális gyakorlat, hanem elemi impulzus (mondjuk így: a határkérdések e dialektikájában). MITCHELL 2008. 102.

26 MCLUHAN 1964. McLuhan emberközpontú, a médiumokat az emberi

érzékszervek kiterjesztéseként értő elméletében (*Understanding Media. The Extensions of Man*, 1964) megkülönböztet *forró* és *hívős médiumokat*: az érzékszerveinket maximálisan eltelítő, a befogadót lenyűgöző, a tartalmat uraló film és rádió *forró médiumok*, a nézőt a hiányos vagy „zajos” voltában részvételre invitáló közlési eszközök, mint pl. a telefon vagy a hatvanas években homályos képet adó televízió *hívős médiumok*. A médiumok hőfoka nem állandó, több tényezőtől függően is változó.

mai kifejezéssel az interaktivitás kap teret: az *átmeneti* lessingi fogalma a *hűvös médium* temporalizált verziója.²⁷ Ezzel az összekapcsolással a *Laokoón*-szövegéből egy olyan asszociatív mozzanat kerül előtérbe, amely a lessingi *termékeny pillanat* művészettörténeti karrierjében ugyan jelen van, de az időbeliségnek nem ezzel a médiatechnikai hangsúlyával.

Lessing kiindulópontjában a képi ábrázolás a mulandó érzéki világ időbeli meghosszabbítása, eredete és funkciója a gyönyörködtető szemlélődés, ezért a végletes, például önkívületi állapotok ábrázolását a művészek jobb, ha kerülik, vagy a kifejezésben mértéket tartanak (erre ad példát a *Laokoón*-szoborcsoport alkotója). Hogy miért? Mert az erős affektusok jellemzően pillanatok alatt lejártszódó, átmeneti állapotok, ezért időbeli meghosszabbításuk, vagyis ábrázolásuk egyszerűen természetellenes. A tranzitorikus (*transitorisch*) jelenség megörökítése kiábrándító lehet, ezért illőbb, ha az alkotó a néző fantáziájában bízva a kifejezésben önmérsékletet tanúsít.²⁸ Gondolhatnánk, hogy a tünékeny jelenségek elliptikus ábrázolásának lessingi szabálya és a nézői interakciót provokáló McLuhan *hűvös médium* elgondolása tulajdonképpen a „kevesebb több” esztétikai és lélektani tételében talál közös nevezőre. Ám McLuhan és Lessing médiaarcheológiai összefűzése nem ízlés kérdése. Lessing *átmeneti* fogalma a McLuhan *hűvös médium* időfaktorral bíró változata: mindkettő a befogadói aktivitást indukáló „gépezet”.

Lessing természetesen nem médiumokról és média-művészetről ír, hanem az *ut pictura poesis* és a *paragone* hagyomány szofisztikált diszkurzusában szól hozzá költészet és festészet (és szobrászat) határkérdéseihez. Hogy a 20. század közepén szárbá szökő médiumelmélettel történő összefűzése mégis érdekes, annak okát magában a képzőművészetben lejátszódó változásokban találjuk meg.

Közhely, hogy a 19. században elterjedt technikai képpel, a fotográfiával és a kinematográfiával radikálisan átrendeződtek a képzőművészeti műnemek



5. Kiállításteriőr: Médiamúzeum
Időalap/Timebase, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós

és műfajok. Nem az a kérdés, hogy művészet-e a fotográfia, írja Walter Benjamin az 1936-ban közölt *Kunstwerk...* című esszéjében, hanem hogy a fényképezés megváltoztatja-e a művészet összjellegét (*Gesamtcharakter der Kunst*), és ugyanezt a kérdést a filmtéoretikusoknak sem ártana feltenni. „Korábban már sok hasztalan eszme-futtatást pazaroltak annak a kérdésnek az eldöntésére, hogy vajon művészet-e a fotográfia. S történt ez anélkül, hogy feltették volna az előzetes kérdést, ti. vajon a művészet összjellege megváltozott-e a fényképezés feltalálásával. Hamarosan aztán a filmtéoretikusok is átvették ezt az elharmarkodott problémafelvetést. Ám az a sor nehézség, amit a fotográfia okozott a hagyományos esztétikának, gyerekjáték volt azokhoz képest, melyek elé a film állította.”²⁹ Valóban. A fényképezés térhódításával, a reprodukciókészítés és a montírozás gyakorlatával megváltozott a tradicionális képzőművészeti műnemeknek és műfajoknak a kultúrában betöltött szerepe; a technikai képpel gazdagodtak a percepció tér-idő rétegei,³⁰ ezzel együtt a művészeti megismerésnek mind az alkotói, mind a művészettörténeti módszerei is változtak.³¹ A festmények *kultikus értékének* helyébe

27 ERNST 2016. 11. „In his treatise *Laocoön* (1766), Gotthold Ephraim Lessing called for the representation of dramatic moments in the visual arts, so that the observer would be made to interact; [...] Lessing coined the concept of the »transitory« for this – a temporalizing variant of what McLuhan defined for »cold media,« namely the inducement to active participation.”

28 „Továbbá: mivel ezt az egyetlen pillanatot a művészet minden időkre változhatatlanul örökíti meg, nem szabad semmi olyat kifejeznie, amit csak *átmenetinek* [kiemelés tőlem – P. M.] lehet elképzelni. Minden olyan jelenség, amelynek fogalmaink szerint a lényegéhez tartozik, hogy hirtelen támad, és hirtelen tűnik el, hogy csak egyetlen pillanattal lehet az, ami – minden ilyen jelenség, akár

kellemes, akár rémítő, a művészet időbeli meghosszabbító hatására oly természetellenessé válik, hogy valahányszor újra megpillantjuk, az általa keltett hatás mind gyöngébb lesz, s végül undorodunk és borzadunk az egész tárgytól.” LESSING 1982. 206.

29 BENJAMIN 2011. 90; BENJAMIN 1972. 25.

30 A fragmentált és a *panoráma látás* kialakulása. Lásd Edgar Degas festészete, dada és szürrealista montőrök, valamint művelődéstörténeti kitekintésben SCHIVELBUSCH 2008.

31 Aby Warburg *Mnemosyne Atlas*a kimeríthetetlen példája ennek. A szobrászat, a fényképezés és a filmzés összefűzésére e helyt Donatello *Judit és Holoferné*s-szobrához egy tizenhárom



6. Kiállításteriőr: Szemző Tibor: *Vágy, hogy indiánok lehessünk* – *Kafka utolsó szerelme* 2014, rövidfilm, írta: Forgách András, Szemző Tibor *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós



7. Still Németh Hajnal *Összeomlás* – *Passzív interjú* című kísérleti operafilmjéből (2011) *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós

(az auravesztés sokkja Benjaminsnál) azok *kiállítási értéke* lépett. Ám a filmmel a kép és a néző közti viszony mélyrehatóan átalakult. A mozival egy, a vágyainkat és az emlékeinket is befolyásoló, sőt meghatározó idő-élmény formálódott;³² a kinematográfia eszközeivel egy olyan optikai univerzum tárult fel, amelyben a néző addig sosem látott módon ismert önmagára: az *optikai tudattalan* fogalma 1931-től tűnik fel Walter Benjamin írásaiban. Jelentőségteljes, hogy a filmek hatása már az ikonológus Erwin Panofsky is elgondolkodtatta: egy, a New York-i Museum of Modern Art felkérésére tartott előadásában (1934) az építészet, a képregény és a kereskedelmi reklámok mellett a filmet tette meg egy teljességében élő művészetté a gyártás és a fogyasztás dinamikus viszonyának alapján.³³

A celluloid filmuniverzum kulturális hatásával az analóg és digitális váltás, az időalapú médiaművészet szembesített felkavarón: a *black box* feldúlta a *white cube*-ot, a mozi a kiállítóterekbe költözött, ahol már nemcsak mozdulatlan képtárgyak, vagyis az örökkévalóságnak szánt múzeumi darabok előtt kontemplálhatunk kedvűnkre, hanem a mozgóképek önfényétől csábítva és irritálva a szórt figyelem technikáit is gyakorolhatjuk,

nézőpontból készült, a részleteket kinagyító fényképsorozatot emlétek, amely Lányi Jenő művészettörténész megbízásából készült 1930-ban. *Donatello. Erfinder der Renaissance*. Kiállítás. Berlin, Gemäldegalerie, 2022. szeptember 9. – 2023. január 8.

32 DOANE 2002.

33 „Today there is no denying that narrative films are not only »art« – not often good art, to be sure, but this applies to other media as well – but also, besides architecture, cartooning and »commercial design,« the only visual art entirely alive. The »movies« have re-established

kénytelen vagy önfeledten.³⁴ A mozgókép azonban nem csak megzavarja a csendes szemlélődést: a múzeumi térben az elemzés tárgyává és eszközévé is válik. A médiaművészet e múzeumi térnyerésével a művészeteket időbeli és térbeli műfajokba utaló lessingi érvelés végleg alapját vesztette. Ami viszont az 1766-os *Laokoön*-tanulmányban továbbra is nyugtalanító, az az *átmeneti* jelenség és az ábrázolás viszonya: az aktív nézőnek kiszolgáltatott mozdulatlan kép pszichoanalitikai nézőpontból ikonofób tétele, amely azonban mcluhani és médiaarcheológiai összefüggésben sokkal inkább az interaktivitás megelőlegezéseként olvasható. Lessing érvelésében a pillanatnyi tartammal bíró jelenségeket azért nem érdemes ábrázolni, mert undort válthat ki az illanó kimerévitése; dermesztő, mondhatnánk, ami a fantáziának határt szab, „mert termékenynek csakis az tekinthető, ami a képzelőerőnek szabad csapongást enged”.³⁵ Az elliptikus ábrázolás hiátusait, az üres jelet a néző fantáziája járja be, a befogadói élményvilág, a belső idő, a *tempus* kap teret. A mozdulatlan kép társaságában a képzelőerő mozgásba lendül. Ellenben az illanót rögzíteni képes, gyorsan pergő film, tudjuk, delez.

that dynamic contact between art production and art consumption which, for reasons too complex to be considered here, is sorely attenuated, if not entirely interrupted, in many other fields of artistic endeavor.” Erwin Panofsky: *Style and Medium of the Motion Pictures*, 1934, változtatás nélküli első kiadása: PANOFSKY 1947. 16.

34 *White Cube/Black Box. Skulpturen, Video, Installation, Film*. Kiállítás. Bécs, EA-Generali Foundation, 1996; *Kino wie noch nie*. Kiállítás. Bécs, Generali Foundation Wien, 2006.

35 LESSING 1982. 205.

„Kultúránkban tehát két különböző modellünk van, amelyek lehetővé teszik az idő ellenőrzését: a kép immobilizálása a múzeumban és a néző immobilizálása a moziban. Mindkét modell felmondja azonban a szolgálatot, ha a mozgókép a múzeumi térbe kerül. Ez esetben a képek tovább peregnek, ugyanakkor a nézők is elkezdnek futkosni” – írja Boris Groys.³⁶ Mi történik, ha a mozgókép a múzeumban is elkezd dik-tálni a szemlélődés idejét, mint a moziban (a passzív befogadás népszerű modelljében), megfosztva ezzel a nézőt a múzeumi térben biztosított autonómiájától? Hozhat-e esztétikai értéktöbbletet a médiaművészet, illetve a mozgóképekkel kritikus helyzetbe hozott múzeumi tér? Groys válasza egyértelműen igen. Mégpedig a befogadó és az alkotó között feszülő konfliktusban, amelynek tétje a kontempláció idejének megszerzése. Az időökonomia szintjén politikai küzdelem zajlik, amely a múzeum esztétikai szemlélődésre tervezett terében az időalapú médiaművészeti alkotások befogadása során válik nyilvánvalóvá. „A mai múzeum tehát – mint a médiaművészet múzeuma – olyan helyszínné változott, ahol szüntelen összeütközés zajlik a néző és a művész tekintete között.”³⁷ Ez azonban nemcsak konfliktus, hanem a csábítás eszközeivel élő összjáték is, hiszen a befogadó aktív részvétele nélkülözhetetlen. Mivel a fizikai időtartammal bíró, vetített alkotások létmódja nem statikus tárgyi, amely egy tekintettel befogható, sőt, vetített, vagy *screen*-képként időszakos jelenés, a befogadó tekintetében kelnek életre. A képi és a nézői autonómia aránya nem kiegyensúlyozott, mint az európai táblakép hagyomány egy-egy kiemelkedő időszakában.³⁸ A médiaművészetben ez szüntelen mozgásban van, mindig újra kell alkudni. Marcel Duchamp 1957-es *Creative Act* című előadása a mozgóképek expanziójával törvényerőre emelkedik: „a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghez viszi, ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal”.³⁹ A médiaművészeti alkotásokkal mozgósított múzeumban a nézőnek újra és újra döntéseket kell hoznia: ez a szabadság gyakorlásának terepe, ahogy 2015-ben az Új Budapest Galériában megrendezett *Időalap* című kiállítás, és a bejáratnál elhelyezett „hosszú instrukció” szembesített vele.

36 GROYS 2006. 8.

37 Uo. 13.

38 Vö. a képi autonómia 18. századi, a francia esztétikában megjelenő tételével, mely szerint magát a kontemplációt megfestő képek (az olvasás vagy éppen az alvás mint *suje*t) autonómiájukkal tüntetnek: nincs tekintetváltás a kép ábrázoltja és nézője között. A francia kép-esztétika e hagyományát gondolja tovább Michael Fried a művészeti autonómiát a performatív alkotói gyakorlatoktól, a minimalista



8. Új Budapest Galéria, 2016
Fotómontázs © Eln Ferenc

„Igénybe fogjuk venni az Ön idejét – Öntől függ, mennyire és hogyan. Lehet, csak néhány percre: Ön máris abbahagyja az olvasást, kilép az ajtón, és elindul másfelé. Lehet, hogy az egész életére: soha nem tudhatjuk, mi van valakire olyan hatással, amit később sem kíván többé már elfelejteni. Ezt a hatást nem lehet befolyásolni. Előállhat itt is, de ahhoz körül kell nézni. Itt minden a médiumokról és a művészetről szól, vagyis Önről, aki e kiállítás önkéntes médiuma: ha továbbmegy, vállalja, hogy Ön figyel, és Önt figyelhetik is. Utóbbi nem annyira fontos, mint gondolná: bármikor megtörténhet anélkül, hogy tudna róla.”⁴⁰

Lessing 1766-ban a néző képzeletvilágához folyomodik a képzőművészeti ábrázolás mértékletességének fenntartásához, mintha az örökkévalóságnak szánt illő képek övezete a befogadók kreatív részvételével lenne biztosítható. McLuhan 1964-ben megjelent könyvében (*Understanding Media. The Extensions of Man*) a közlési eszközöktől átszótt világban a hűvös médiumok, vagyis az interaktivitás tényerését jövendőli: „A közlés hőfokával összefüggésben kell megemlítenünk – írja Szilágyi Gábor 1972-ben McLuhan gondolatait közvetítve –, hogy a hőmérsékletet a közlést kibocsátó vagy befogadó is

szobrászattól és környezetalakítástól, vagyis az interaktivitás irányába ható művészeti tendenciáktól féltő kritikájával (FRIED 1967).

39 Vö. DUCHAMP 2011. Magyarul először: DUCHAMP 1985. Eredeti: Marcel Duchamp: *The Creative Act*. Előadás Houstonban, 1957. április.

40 *Időalap. Idő-alapú médiaművek a kortárs képzőművészetben*. Kurátor: Peternák Miklós, Új Budapest Galéria, 2005. december 5. – 2016. március 20.

befolyásolja, módosítja. A meleg közlés esetében a jelentést a kibocsátó határozza meg, míg a hideg közlésben többé-kevésbé a befogadó, aki épp ezáltal kap alkotó szerepet a közlésfolyamatban. Mac Luhan [sic!] következtetései szerint napjainkban a kultúra döntő, alapvető változáson megy keresztül: a meleg kultúrából a hideg kultúrába tartunk.⁴¹

Kulcsmédium: a fotó

A hűvös, vagyis az interaktivitást provokáló kommunikációs eszközök uralmát jövendőző mcluhani szövegek terjedését sem a vasfüggöny, sem a nyelvi izoláció nem állíthatta meg, bár a kezdeti lendület megtorpant. Az új tanok szagattott, stílszerűen hűvös közvetítésében a befogadó fél törvényszerűen aktívabb szerephez juthatott: vajon tetten érhető-e a mcluhani gondolatok kreatív befogadása, vagyis kritikája és új konstellációba rendezése az új mediális szemlélet alakulásában? Mindenesetre a kreatív fotóhasználat fórumain, úgy tűnik, McLuhan ismerősként jelent meg. Magyarországi recepciója ugyanis épp a fotóról írt fejezetével vette kezdetét: a *Nyilvánosház falak nélkül*⁴² című írást 1972-ben a *Fotóművészet* hozta le, amelyet két ismertetés is kísért. A befogadói interaktivitást kiemelő, már idézett írást a McLuhan-fejezet fordítója, Szilágyi Gábor jegyzi. A másik recenzió, Vekerdi László szerint „a mcluhani utópia legfőbb szépsége tán éppen az, hogy annyira szervesen nőtt ki az európai műveltségéből, mélységes-mélyen az európai kulturális tradícióba ágyazott álom”.⁴³ Az *Understanding Media* szerzője mintha nem okozott volna nagy meglepetéseket, sőt gondolatainak művelődés- és művészettörténeti megalapozottsága félreérthetetlenül átsugárzott; a torontói iskola tudósa hazatalált, mondhatnánk.⁴⁴

McLuhan utópisztikusként értékelt emberközpontú médiumelmélete, amelyben médiumnak tekinthető minden olyan eszköz, „mely megnyújtja, kiterjeszti a cselekvő ember képességeinek határát”,⁴⁵ mint az európai hagyományból sarjadó szép álom az optimizmus légkö-

rébe vonta az ugyanebben a kötetben közölt, korszakos jelentőségű Beke-tanulmányt: *Miért használ fotókat az A.P.L.C.*⁴⁶ Az emberi érzékelés tekintetében vég nélkül gyarapítható médiumok, a hűvös médiumokkal előidézett interaktivitás, a fényképezőgép új összefüggéseket teremtő mindenütt jelenlévősége és kollektív művészeti formákat rejtő potenciálja: olyan, ebben a lapszámban közölt mcluhani gondolatok, melyeknek keretében a fotográfia képzőművészeti jelentőségét amerikai és nyugat-európai kortárs művészeti alkotások ismertetésével példázó Beke-írás különösen progresszívnek mutatkozik. A címben betűvel jelzett irányzatokat (akciók, *project art*, *land art*, *concept art*) reprodukciók sora szemlélteti. A fotó képzőművészeti felhasználásának jellemzőit olvasva eljutunk a metaforikus funkcióig: a fotó az alkotófolyamat processzusának dokumentumaként *jelképvivő, a művészeti leképezés metaforájává válik* – írja a mediális szemléletű művészettörténész –, mert a fotót használó alkotó a képzőművészetbe a tőle idegen időfaktor bevezetésével kísérletezik, a képzőművészettől idegen időfaktor bevezetésének módjaira kíváncsi.⁴⁷

Beke László fenti sorai Lessing és McLuhan kortárs médiaarcheológiai összekapcsolásának fényében felragyognak. 1972-ben az alapállás lessingi: a képzőművészetben az időfaktor idegen elem, ennek bevezetése a mindenhová behatoló fotó segítségével radikális tett, valódi fordulat. Ebből a nézőpontból kapják az értelem újabb fényét azok a hetvenes években közölt írások, amelyekben Beke László és Hajas Tibor felszólító erejű gondolataikat adják közre. McLuhan fotófejezetének címe, *Nyilvánosház falak nélkül*, André Malraux *Képzet-beli múzeumának* parafrázisa (*Musée Imaginaire*, angol fordításban *Museum without Walls*): a mindenütt jelenlévő fotó korszakában csak a fotográfikus reprodukálásra alkalmas műalkotás válhat kommunikációképes művészetté. Beke 1977-ben a „benjamini–moholy-nagy–malraux-i–mcluhani” szint meghaladását tűzi ki célul: hogyan lehet olyan, a nyilvánosságnak szánt és reprodukálásra alkalmas művészetet létrehozni, amely nem csak önmagát hordozza üzenetként? Hogyan lehet a médiumokat átfunkcionálni? Beke Hajas *Öndivat-bemutató* című filmjével érvel (az alkotás prioritása!):

41 SZILÁGYI 1972. 10.

42 MAC LUHAN [MCLUHAN] 1972. A mcluhani címadás, *The Photograph: the Brothel-without-Walls*, nyilvánvaló utalás André Malraux *Musée Imaginaire / Museum without Walls* című írására, egyben a mitchelli tételt is igazolja kép–szexualitás–politika nem titkolt összefüggéseiről.

43 VEKERDI 1972. 12.

44 A koherens diszkurzusok hiánya, a töredezett kommunikáció és a centrum–periféria elmélet összefüggéseire, valamint a torontói iskola osztrák–magyar és magyar komponenseihez (pl. Balázs Béla) lásd NÍRÍ 1999. 1–11.

45 SZILÁGYI 1972. 9.

46 BEKE 1972.

47 Uo. 24. és BEKE 1997b. 13.

„A médiumban mint tükörben szemlélem magam, mivel tudom, hogy a médium így leleplezi önmagát, és miközben leleplezi, meg is újítja önmagát és megújít engem. A legfontosabb stratégia: a mass media egyirányúságának kétirányúvá tétele.”⁴⁸ A „benjamin-i–moholy-nagyi–malraux-i–mcluhani” gondolatok radikalizása Hajasnál éri el csúcspontját: „A hetvenes évek képzőművészete a kreatív fotó. Nem a képzőművészet egyik ága, hanem »A« képzőművészet. A fotó a front. Itt folyik, már egy ideje, a szemléletváltás döntő ütközete; mert a technika demokratikus és internacionális.”⁴⁹

Az új mediális gondolkodást formáló Beke László írásaiban 1972-től határozottan megfogalmazódik az az álláspont, miszerint az időalapú képzőművészet megteremtése kulcskérdés, ennek letéteményese pedig az időfaktor bevezetésével kísérletező fotó: mert a tömegmédia kritikájának hathatós eszköze és reménye az időalapú (média-) művészet lehet. A fotó kulcsmédium, Hajas harcosszóhasználatával a fotó a front, és nem máshol, mint az időért folytatott küzdelemben. „Olyan ponton állunk, úgy hiszem – jegyezte le Michel Foucault inkább csak magának 1967-ben –, ahonnan nézve a világ nem annyira az időben kibomló nagy élet formájában, mint inkább hálózatként jelenik meg, mely összeköti a pontokat, egybefűzi saját felvetőszálait. Azt mondhatnánk, hogy némely, a korunkat átlelkesítő ideológiai konfliktus mintha az idő kegyes fia és a tér ádáz lakói között bontakozna ki.”⁵⁰

Azt hiszem, nem kérdés, hogy Beke László melyik oldalon állt.

Rövidítések

ARNHEIM 1957

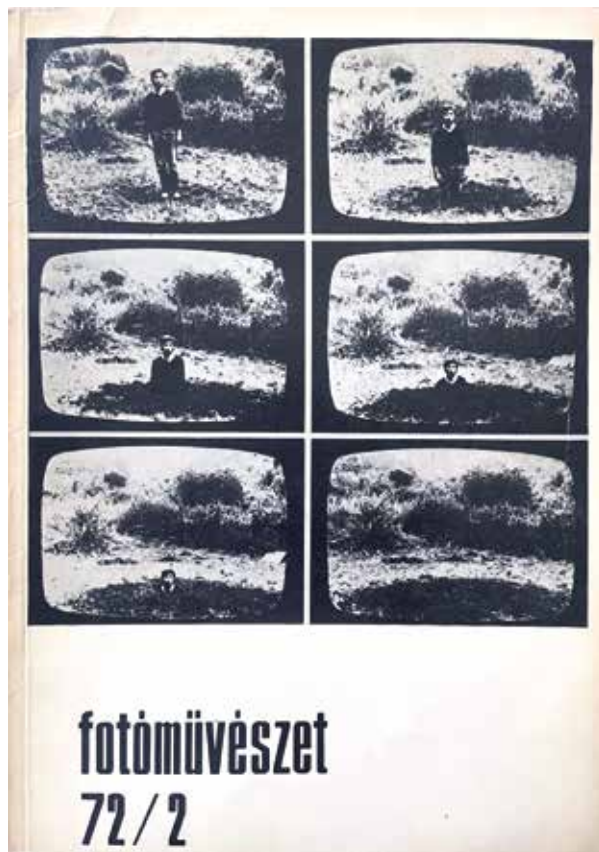
Rudolf ARNHEIM: *The New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film* [1938]. In: *Uő: Film as Art*. Berkeley–Los Angeles–London, UCP, 1957. 199–230.

BABBITT 1910

Irving BABBITT: *The New Laocoon. An Essay on the Confusion of the Arts*. Boston–New York, Houghton Mifflin Company–The University Press Cambridge, 1910.

48 BEKE 1997a. 87–88.

49 HAJAS 1977. 70; HAJAS 1989. 117.



9. Keith Arnatt: *Öneltemetés*, processzmű, 1969
A *Fotóművészet* 1972/2. számának borítója

BEKE 1972

BEKE László: *Miért használ fotókat az A.P.L.C.?* *Fotóművészet*, 15. 1972. 2. sz. 20–26.

BEKE 1980

BEKE László: *Megjegyzések a tükör szerepéről a művészetben*. *Új Symposium*, 16. 1980. 12. sz. 455–457.

50 FOUCAULT 2004.

BEKE 1997a

BEKE László: Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében [1977]. In: Uő: *Médium/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997. 83–88.

BEKE 1997b

BEKE László: Miért használ fotókat az A.P.L.C.? In: Uő: *Médium/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997. 7–16.

BEKE 1997c

BEKE László: Műfajok és médiumok [1978]. In: Uő: *Médium/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997. 102–119.

BENJAMIN 1972

Walter BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Uő: *Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972.

BENJAMIN 2011

Walter BENJAMIN: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. KURUCZ Andrea–MÉLYI József. In: *Médiatörténeti szöveggyűjtemény* 2011. 86–97.

BÍRÓ 2003

BÍRÓ Yvette: *Nem tiltott határátlépések. Képkalandozások kora*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

BÍRÓ 2005

BÍRÓ Yvette: *Időformák. A filmritmus játéka*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

DELEUZE 2002

Gilles DELEUZE: *Proust*. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2002.

DOANE 2002

Mary Ann DOANE: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge–London, Harvard University Press, 2002.

DUCHAMP 1985

Marcel DUCHAMP: A teremtő aktus. *Létünk*, 15. 1985. 2. sz. 333–334.

DUCHAMP 2011

Marcel DUCHAMP: A teremtő aktus. In: *Médiatörténeti szöveggyűjtemény* 2011. 101.

ERDÉLY 1981

ERDÉLY Miklós: A művészet mint üres jel (Marly-tézisek). In: *A művészet a változó világban. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének elméleti tanácskozása a Képzőművészeti Világhét alkalmából*, 1980. szeptember 29–30. október 1. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1981. 76–78.

ERNST 2016

Wolfgang ERNST: *Chronopoetics. The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. Trans. by Anthony ENNS. London–New York, Rowman & Littlefield, 2016.

ERNEST 2016

Wolfgang ERNST: *Chronopoetics. The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. Trans. by Anthony ENNS. London–New York, Rowman & Littlefield, 2016.

FERENCZI 1913

[Sándor] FERENCZI: Wem erzählte man seine Träume? *Zentralblatt für Psychoanalyse*, 3. 1913. Heft 4/5. 258.

FERENCZI 1920

FERENCZI Sándor: *A pszichoanalízis haladása*. Budapest, Dick Manó kiadása, 1920.

FERENCZI 2022

Sándor FERENCZI: Kinek meséljük el álmainkat. In: *Ferenczi Sándor összes művei, II. Ferenczi a katalizátor*. Szerk. HARMATTA János–BÓKAY Antal. Budapest, Oriold és Társai, 2022. 482.

FOUCAULT 2004

Michel FOUCAULT: Más terekről [1967]. Heterotópiák. Ford. ERHARDT Miklós. *Exindex*, 2004. augusztus 8. URL <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/> (letöltve 2024. 05. 01.).

FÖLDÉNYI 1995

FÖLDÉNYI F. László: A posztmodern lélek mozija. In: *A tágra nyílt szem. Esszék 1990–1994*. (Ars Longa.) Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995. 103–109.

FRIED 1967

Michael FRIED: Art and Objecthood. *Artforum*, 5. 1967. Summer. 116–147.

FRIED 1995

Michael FRIED: Művészet és tárgyiség. Ford. KISÉRY András. *Enigma*, 2. 1995. 2. sz. 62–83.

FÜST 1976

FÜST Milán: *Napló*, II. (Tények és Tanúk.) Budapest, Magvető Kiadó, 1976.

GREENBERG 1940

Clement GREENBERG: Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*, 7. 1940. 296–310.

GROYS 2006

Boris GROYS: Médiaművészet a múzeumban. Ford. SEBŐK Zoltán. *Balkon*, 14. 2006. 1. sz. 7–13.

HAJAS 1977

HAJAS Tibor: Törödékek az „új fotó”-ról Vető János (sz. 1953) munkáinak ürügyén. *Mozgó Világ*, 3. 1977. 1. sz. 68–70.

HAJAS 1989

HAJAS Tibor: A fotó, mint képzőművészeti médium. Ismeretterjesztő előadás a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban, 1976. / Jegyzetek. *Szógetttő. Jelenlét*, 1989. 1–2. (14–15.) sz. 115–117.

KITTLER 1985

Friedrich KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München, Fink, 1985.

KITTLER 1986

Friedrich KITTLER: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin, Brinkmann & Bose, 1986.

KITTLER 2014

Friedrich KITTLER: A szimbolikus világa – a gép világa. Ford. FENYVES Miklós. *Prae*, 15. 2014. 4. sz. 104–118.

KRÄMER 2014

Sybille KRÄMER: Friedrich Kittler – Az időtengely-manipuláció kultúrtechnikái. Ford. RAPCSÁK Balázs. *Prae*, 15. 2014. 4. sz. 162–182.

KRÄMER 2015

Sybille KRÄMER: *Medium, Messenger, Transmission. An Approach to Media Philosophy*. Ford. Anthony ENNS. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.

LESSING 1982

Gotthold Ephraim LESSING: Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól. In: *Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982. 193–319.

MAC LUHAN [MCLUHAN] 1972

Marschall MAC LUHAN [MCLUHAN]: Nyilvánosház falak nélkül. Ford. SZILÁGYI Gábor. *Fotóművészet*, 15. 1972. 2. sz. 3–6.

MCLUHAN 1964

Marshall MCLUHAN: Media Hot and Cold. In: Uő: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London–New York, New American Library, 1964. 24–35.

Médiatörténeti szöveggyűjtemény 2011

Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Szerk. PETERNÁK Miklós–SZEGEDY-MASZÁK Zoltán. Budapest, MKE Intermédia Tanszék, 2011.

MITCHELL 1984

W. J. T. MITCHELL: The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's *Laocoon*. *Representations*, 2. 1984. No. 6, Spring. 98–115.

MITCHELL 2008

W. J. T. MITCHELL: Lessing Laokoonja és a műfajok politikája. Ford. HORVÁTH Gyöngyvér. In: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Szeged, JATE Press, 2008. 99–120.

NYÍRI 1999

Kristóf NYÍRI: From Palágyi to Wittgenstein. Austro-Hungarian Philosophies of Language and Communication. In: *Philosophy of Culture and the Politics of Electronic Networking*, 1. *Austria and Hungary: Historical Roots and Present Developments*. Ed. by Kristóf [J. C.] NYÍRI–Peter FLEISSNER. Innsbruck–Wien–Budapest, Studien Verlag–Áron Kiadó, 1999. 1–11.

PANOFKY 1947

Erwin PANOFKY: Style and Medium of the Motion Pictures. *Critique*, 1. 1947. No. 3. 15–32.

PETERNÁK 2022

PETERNÁK Miklós: A B. *Tranzitblog.hu*, 2022. augusztus 6. URL <http://tranzitblog.hu/a-b/> (letöltve 2024. 05. 02.).

SCHIVELBUSCH 2008

Wolfgang SCHIVELBUSCH: *A vasúti utazás története. A tér és az idő iparosodása a 19. században*. Ford. LACZHÁZI Gyula. Budapest, Napvilág Kiadó, 2008.

SONTAG 1998

Susan SONTAG: Az értelmezés ellen. Ford. RAKOVSKY Zsuzsa. *Holmi*, 10. 1998. 3. sz. 416–424.

SONTAG 2001

Susan SONTAG: Against Interpretation [1964]. In: Uő: *Against Interpretation. Essays*. London, Vintage Books, 2001. 3–14.

SZIJÁRTÓ 2022

SZIJÁRTÓ Zsolt: „Új médiumok» – mi a teendő? (1989)”. Beke László médium-felfogásáról. *Enigma*, 29. 2022. 111. sz. 28–41.

SZILÁGYI 1972

SZILÁGYI Gábor: Az ember és a médium. *Fotóművészet*, 15. 1972. 2. sz. 7–10.

VEKERDI 1972

VEKERDI László: A másik McLuhan. *Fotóművészet*, 15. 1972. 2. sz. 11–16.

Towards New Qualities: The Mirror Stage of Media Theory, and Beyond...

I met László Beke in person in 2006, at the exhibition at the Vadvai Gallery entitled *Szín-tér-mozgás* [Colour-Space-Movement]. The present writing is a series of thoughts formulated around the recollection of this personal experience: a comment on one particular factor in media philosophy that has taken shape since the 1970s, namely the introduction of the *time factor in art*. The main protagonists of the writing, besides László Beke himself, are Gotthold Ephraim Lessing, Marshall McLuhan, and contemporary media scientists. A critique of McLuhan's media theory is not the subject of this text. The aim is rather to illuminate one detail in the reception of McLuhan in Hungary which, to the present-day observer, appears particularly exciting in the unfolding discourse on *new media thinking*: his prophecy of the expansion of viewer interactivity and the attention on the enigma of temporality in the ubiquitous photograph. My train of thought leads from the classical aesthetics of defining the limits of temporal and spatial arts (Lessing: *Laocoon*, 1766) to the emergence of time-based media art, a process in which key roles are played by the use of photography in art and by the intermedial thinking of the 1970s.

At the time when media theories were emerging, within the Hungarian milieu of fragmented discourses, László Beke stressed the primacy of artworks in understanding artistic processes, pointing out that in the absence of a contemporary art theory, pictures of art represented a reference point. This approach is not self-evident. Whereas the media theory of Friedrich Kittler (whose background lay in the literary sciences), which sprang up in the 1980s, is committed to the terminology of Lacanian psychoanalysis and to the way of seeing that dominates pictures with language, László Beke's *new media approach* derives from engaging with the visual arts

and from the conviction that visuality should be treated at the same level as verbality. In the incessant desire to understand pictures, disciplinary openness and self-reflective creativity elevated to the rank of research are the ideas with which László Beke also contributed to the establishment of the Intermedia Department (Hungarian University of Fine Arts), which is a constituent part of the Hungarian art scene. "A young French psychoanalyst – as I hear – has conceived the mirror stage. He has written about what I have been proclaiming for twenty years, that 'everything that is, wants to be and to reflect, and it becomes something by reflecting...'" Milán Füst wrote these lines in his diary, and in 1980 they were cited by László Beke as the motto for his writing on the role of the mirror in art ("Megjegyzések a tükör szerepéről a művészetben." [Notes on the Role of the Mirror in Art.] *Új Szimposion*, 1980).

While working on this text, I was drawn to the idea of relating Gilles Deleuze's interpretation of Proust to László Beke's media approach. Deleuze interprets *In Search of Lost Time* (*À la recherche du temps perdu*) as a process of learning to understand signs: progressing through the three classes of signs leads towards the highest sphere, namely art. The recognition that meaning always comes later – as in Miklós Erdély's so-called *Marly Theses*: "What art is cannot be stated, only decided" –, the search for new qualities, the encouragement of cross-disciplinary transitions, and the enrichment of the discourse on communications studies in the 1970s are all factors in the oeuvre of László Beke that conjure up my associations relating to Deleuze's essay on Proust and make them linger. Meanwhile, the commemorative issue for which I have written these lines allows me to step out of the frames of argumentative prose with fragments of associative memory...

TÁRGYSZAVAK

médiuanalízis, intermédiá, médiaarcheológia, a médiaelmélet Laocoön-fordulatai, Lessing és az átmeneti fogalma, mcluhani hívös és forró médiumok, időalapú művészet, koncept művészet, kortárs médiaelméletek

KEYWORDS

medium analysis, intermedia, media archaeology, Laocoon moments in media theory, Lessing's notion of the transitory, McLuhan's hot & cool media, time-based art, concept art, contemporary media theories