

# A technoesztétika indiszkrét bája

*Technik-Ästhetik. Zur Theorie techno-ästhetischer Realität*

Szerkesztette Oliver Ruf, Lars C. Grabbe, Bielefeld, Transcript Verlag, 2022, 414 oldal

Írók, művészek körében nem mindig arat fenntartások nélküli sikert a technika. Rainer Maria Rilke ódzkodott attól, hogy költészetének pazar metaforái közé ékelje az elidegenítően modern Elektrizität szót. Jean-Auguste-Dominique Ingres mereven elzárkózott, amikor a képzőművészetben hasznosítható technikai és ipari vívmányokkal traktálták. Ilyenkor a technika pártolói – legyenek akár művészek, akár nem – igyekeznek felvonultatni a haladás valamennyi közismert érvét. 2013-ban a *Tim's Vermeer* című dokumentumfilm a holland festőzseni műhelytitkainak a nyomába eredt, és valóságos lavinát indított el azzal, ahogy az amerikai mérnök és feltaláló, Tim Jenison roppant anyagi ráfordítással és fáradsággal, vonásról vonásra, technikáról technikára rekonstruálta Vermeer vélt festészeti eljárását. A képzőművészeti világból David Hockney tetszését elnyerte a kísérlet. A filmben a *Titkos tudás* szerzője közel hajolva vizslatja és meggyőzőnek találja Tim saját készítésű pseudo-Vermeer-festményét (jobban mondva a *Zenelecke* Tim által készített másolatát). Az egyetértők szemében a technokrata szakértelme elvitathatatlan diadalt aratott az egykor élt művész titok övezte erudíciója fölött. Legott sutba dobták minden más erényét: a felülmúlhatatlan eredeti invenciót, a kifinomult témaválasztást, a virtuóz színkezelést és a megejtő fényhatásokat – ahogyan nagyvonalúan megfeledeztek a festmény enyészpontjáról is a lány bal könyökénél.

Vizsgált kötetünk is megfordítja a dolgot: szerzői zömmel a technika felől értelmezik az esztétikát és veszik számba kapcsolódásait a művészethez. Az impresszumban, sajátos módon, nyilatkozatot találunk a *Media and Design Aesthetics*-sorozat fő célkitűzéséről: erőteljesen vizsgálendő az az esztétikai diszpozíció, amely mediális produkciókból és a dizájnról szóló diskurzusokból tevődik össze. A javarészt elméleti írásokat tartalmazó gyűjtemény szerkesztői előszava Heidegger nevezetes, 1953-as szövegéből választott mottót: a technika lényegéhez fűződő kapcsolatunkat mindaddig nem fogjuk megtapasztalni, ameddig a technikait csak bemutatjuk és működtetjük. Az előszó tanúsága szerint technika(i) és esztétika(i) egymásra épülnek: az előbbi képes megszólítani egyfelől az exteroceptív, másfelől az interoceptív érzékszerveket.

A technika sokrétű kulturális formákat és gyakorlatokat alapoz meg, amelyeket „túlságosan is gyakran” jellemez az, hogy „valamiképpen esztétikaiak”. (13.) Ez az esztétikának egy bizonyos, eredetileg ógörög jelentését, sajátos lényegét érinti. Az *αἴσθησις* mint érzéki tapasztalás mindig érzéki-receptív kontextusban helyezkedik el. A „technika esztétikájának” – a német szóösszetételt a kötet szerkesztői nem egységesítették: Technik-Ästhetik, Technoästhetik, Techno-Ästhetik – interdiszciplináris megközelítés módja ezt a jelentésárnyalatot hivatott felerősíteni, szemben a filozófiai esztétika érzéki megismerésen alapuló, de egyúttal mindig az értelmi vonatkozásra nyíló szemléletével – Hegel metaforájával élve az *Esztétikai előadásokból*: tudatunknak a műalkotásokon hagyott pecsétjével.

Mégse legyünk túlságosan szigorúak: a szerkesztőkben és több tanulmány szerzőjében is felmerül – Jacques Rancière nyomán – a technika „klasszikus” esztétikai megközelítés módja, amennyiben rákérdeznek a szépség minőségének újragondolására a digitális fordulat korszakában. Igaz, válaszkísérletük elidegenítően cseng a (kései) platóni vagy a hegeli szépségfogalmon edzett fül számára: a szépség „értelme elsőként talán a mediális megtestesülésben állhatna elő, miáltal kevésbé célként, sokkal inkább a technika produktív teljesítményeként volna leírható”. (14.) A tanulmányok többsége ezt az esztétizáló vagy esztétizált technikát szólítja meg, szűk teret hagyva magának az esztétikának. A félreértéseket elkerülendő más füllel kell tehát hallgatnunk fejtegetéseiket: művészet-, különösen műalkotás-esztétika helyett techno- vagy médiaesztétikát kapunk, amely per definitionem a technika ösztökélte elméletképzés. Az interdiszciplináris technoesztétikai spektrum voltaképpen igen széles. A technológia filozófiájától a designelméleteken át az észleléselemletig és a metatudományos megközelítésig terjed. Kétségtelenül ez a válogatás nagy erénye.

Az első tanulmány (Oliver Ruf és Andreas Sieß: *Mi egy labor?*) kevésbé szerencsés felütés, mert partikuláris történeti szempontot választ, így nem szolgálhat általános bevezetőül. A filozófia és esztétika stuttgarti professzora, Daniel Martin Feige (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart) *Ellentechnikák – A technikai esztétizá-*

*lódásról* című szövege azonban már alkalmasabb elméleti felvezetése a tág kérdéskörnek. Kiindulópontja az, hogy az esztétikum logikája ellentétes a technika logikájával. Hat tézisben ismerteti esztétikum és technika dialektikus viszonyát, azaz hogy a digitalizálódó társadalomban az esztétikum kritikai potenciálja mindinkább ellentételezi a technikait mint olyat. Az első tézis az esztétikát mint önálló filozófiai részdiszciplínát, továbbá bevett meghatározásait taglalja. Kimondja, hogy „az esztétikum nem ragadható meg megfelelően az »érzéki« kategóriájával” (42.), azaz nem merül ki az esztétikailag számottevő tárgyakra irányuló érzéki figyelemben. Az „érzékiesség” a művészetekben érthető modalitásként, amely viszont nem fedile a műalkotások tulajdonságainak teljességét (lásd ehhez Arthur C. Dantót vagy Peter Osborne-t). Sőt, a művészeteken kívül, változatos tárgytípusok esetén is megtaláljuk az esztétika nem érzékszervi sajátosságait (megtoldva Feige példatárát): a megejtő eleganciát, a meggyőző erejű problémaérzékenységet, a leleplező egyszerűséget, a divinitorikus rámutatást stb. A második tézis elsősorban Kant nyomán arra figyelmeztet, hogy az esztétikum a partikuláris megítélését jelenti, ekként pedig fogalmi képességeink gyakorlásának sajátos formáját. Szerzőnk szerint Hegel „tévesen” (46.) nyilvánította a művészetet az esztétikum paradigmájának. De miért vitatnánk el Hegel vagy bármely más gondolkodó azon jogát, hogy önálló, sőt rendszeralkotó filozófiájában olyan terminológiát dolgozzon ki, amelyben saját jelentést kölcsönöz a fogalmaknak? Az esztétikai megítélés tehát egy adott, partikuláris tárgy sajátosságaival foglalkozik, és azt értékeli, ahogyan abban valami megjelenik. A harmadik tézis szerint az esztétikum birodalma nem homogén: meg kell különböztetni egymástól dialektikusan közvetített formáit. Más az a műalkotás-esztétika, ahol „mimetikusan lekövetjük az összetevők együttállását”, és megint más egy dizájn tárgy esztétikai sajátosságainak megértése „a gyakorlatban betöltött szerepével összefüggésben”. (47.) E viszony pedig dialektikus, mivel a két szféra kölcsönösen reagál egymás fejleményeire, lehetővé téve a hibrideket és a határlépcsőket is. A negyedik tézis – Heidegger fenomenológiai eszközdefinícióját is felidézve – azt állítja, hogy az esztétikai értelemkereséssel („Vernunftsausübung”) ellentétben a technika(i) a formális és materiális dimenzióra összpontosít, ahol e két fogalom sajátos jelentéssel bír. Az ötödik kimondja, hogy a technika instrumentális jellege alapvetően produktív, ugyanis instrumentális szabályszerűséget biztosít cselekvéseinkben és cselekvéseink számára, ám dialektikus jellegéből következően (lásd Adorno és Horkheimer jelentős kritikáját) függetlenítheti is magát tőlük.

Utolsó tézispontjában Feige kifejti, hogy a dizájn esztétikája önbemutató jellegű, mert képes reflektív közel-

ségbe hozni önnön technikai jellegét. Ugyanakkor sort kerít arra is, hogy a művészetesztétika felől húzza meg a technika határát: „művészet nem létezik művészi technikák nélkül (Kant a zseniről szóló paragrafusokban »szabályokról« beszél), de az ilyen technikák a hatékonyság, a használhatóság és a működés logikájával szembehelyezett ellentechnikák”. (56.) Ebből a nézőpontból nevezi – Christoph Menke magyarul is hozzáférhető, *Erő* című műve nyomán – „a technicitás hagyományos mércéi szerint értelmetlennek” a művészi technikákat, és hozza fel többek között a kimerítő zongoragyakorlás példáját, amely „általában nem a művészi teljesítmény része, hanem bizonyos művészi teljesítményekre való képesség elsajátításának egyik aspektusa”. (Uo.) Figyelemre méltó példa. Jól érzékelteti az előadó-művészet közvetítettségének paradox természetét, egy önálló előadó-művészetesztétika mintegy drámai nehézségét, kezdve Platón *Ión* című dialógusával, ahol a címszereplő rapszódosz mint Homérosz tolmácsolója tényleges tudás (techné) híján marad alul a kötekedő filozófussal szemben, és szegyenül meg az utcai hallgatóság (meg persze a dialógus olvasója) előtt. Feige utolsó tézisének tanulsága az, hogy a művészet esztétikumaként megőrzi önállóságát a technikával szemben.

Martin Gessmann, a kultúra- és technikaelmélet professzora azzal a divatos gondolattal indítja *Az eltűnés esztétikáját*, hogy az esztétika klasszikus kijelentéseibe vetett hitünket elvesztettük, így már nem tudunk kapcsolódni hozzájuk. A tanulmányban ez a többes szám első személyű bevezető szakasza rögtön kétségeket ébreszt. Úgy tűnik, mintha mindannyian az egyszeri művészetfilozófus köpönyegéből bújtunk volna elő, és Arthur C. Dantóval együtt arra a megállapításra kellene jutnunk, hogy hiszen a kortárs kiállításokon látható műalkotásokon nem látjuk visszaköszönni Kant vagy Hegel művészetéről vallott gondolatait (bizonyos inkább az utóbbiét, mint az előbbiét). Ha most elegánsan átsiklunk az önmagát a kontinentálissal szemben tételező angolszász és a művészet egyfajta halálát jósló, értelmet és értelmességet (szellemet) sulykoló germán összekacsintásán, állíthatjuk, szép számmal vannak műélvezők, de még művészek is, akik sosem öltöttek magukra az amerikaiak lezser gúnyját, és hajlandók különbséget tenni szükségszerű és kívánatos közt.

Az el- vagy letűnés esztétikájára, a kiürülő formák elhalványulására Gessmann a XVIII. század végének hanyatlásérzetét és Hubert Robert romantikus romfestészetét hozza fel példaként; még Lawrence Alma-Tadema a virágzó ókort újra előállító, pazar szalonfestésze is „óhatatlanul a rég kihunytt ragyogás fényébe” (60.) helyezi a jelen építészetét. Elméletalkotókat is foglalkoztatott az eltűnés. Hegel, Nietzsche, Adorno, Derrida és Paul Virilio kerül szóba. Gessmann szerint a fő kérdések közé tartozik, hogy képesek-e a műalkotások az igazság elmondására,

Hubert Robert,  
Táj templom-  
romokkal és  
az emberekkel,  
akik szónokot  
hallgatnak,  
XVIII. század  
© Wikimedia  
Commons







vagy meg tudják-e még ragadni egy kor szellemi tartalmát. Ha pedig bármi veszendőbe ment, akkor az az esztétika (filozófiai) értelemigényét is leépíti. Az esztétikai kijelentéseket jelentésvesztés kíséri, „az eltűnés esztétikája egyben az esztétika általános értelemvesztésének kifejeződése is”, azaz „kéz a kézben jár az esztétika eltűnésével”. (62.) A tanulmány második részében palinódiát találunk. Szerzőnk kimondottan szűkíti a fogalomhasználaton. A veszélyeztetett mindennapi kultúra még őrzi a klasszikus esztétika emlékét (leginkább múzeumokban), és kerüli az esszencialista kérdések felvetését. Peter Sloterdijk nyomán a felhasználóbarát dizájn jóindulatú zsonglórként tűnik fel, aki elhiteti velünk, hogy még mindig a mi kezünkben van gépeink és eszközeink irányítása, valamint még mindig képes biztosítani valamicskét a kozmikus rend ókori felfogásából. Gessmann érvelése szerint a dizájn ennyiben strukturálisan konzervatív eljárás, dacára a tervezési iskolák állandó megújulási igényének (Bauhaus, De Stijl, Neues Frankfurt stb.). Itt jelentkezik újra az eltűnés esztétikája. Ugyanis radikális redukció tapasztalható a dolgok kialakításában, amit dimenzióvesztésnek nevezhetünk. Akkor szembesülünk vele, „amikor például a térbeli adathordozók vagy vezérlőeszközök megszűnéséről van szó. Ahol korábban polcokat kellett biztosítani a könyvekkel, CD-, DVD- és bakelitlemezekkel való feltöltéshez, ott most másképp lehet használni a falakat.” (70.) Hasonló a helyzet a fogantyúk vagy karok nélkül működtethető használati eszközökkel, kiváltképpen pedig a szabályozók nélküli, önvezető gépekkel. Figyelemre méltó, hogy szerzőnk fenntartások nélküli, abszolút bizalommal tekint a digitalizálódó technokráciára, amely szerinte már nem idegeníti el az embert, nem tűnik fel előtte idegen testként, hanem épen hagyja hétköznapi világát. Wittgensteint parafrázálva azt állítja, hogy az eredeti esztétikai probléma nem oldódott meg, hanem teljesen eltűnt. Újromantikus és újhumanista lendületében úgy vélekedik, hogy az újfajta technológia átértékeli, még inkább felülírja Heidegger technikaellenességét, újra megalapozza és „egy élet eleven középpontjává nyilvánítja” azt a művészetesztétikát, amely „az elmúlt 50 évben mintha mindig és tudatosan túl magasra merészkedett volna törekvéseiben, míg a mindennapi élet esztétikája – rögtönzött módon – szívesen és tudatosan túl alacsonyra”. (73.) Ezek szerint az új világhoz nem kell más, pusztán az új technika sine qua nonja és – toldjuk meg magunk az egyteteles felsorolást – karbantartók, szoftvermérnökök, infrastruktúra, géppark, processzoridő stb.

Olga Moskatova (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg) *A (techno)esztétikum létmódjáról Gilbert Simondon individuációfilozófiájában* című tanulmánya azzal a megállapítással indul, miszerint az Arisztotelész *Fizikájáig* visszanyúló simondoni technológiai-

lozófiában technika és esztétika bizonyos tekintetben közös eredetűek, és leginkább mágikusak. Míg azonban a technika objektív, addig az esztétika nem tud teljesen elszakadni az embertől és világtól, hanem annak folytatója, meghosszabbítója. Simondon a gyakran hangoztatott mimetikusság helyett illeszkedésről beszél, amely meghatározza az esztétikai tárgyat. Az esztétikai művek a világba illeszkednek: „kivételes valóságokként” betöltik az emberi világ és idő üres tereit, és kölcsönhatásba lépnek velük, miáltal egymáshoz kapcsolják a technológiát és a természetet. Simondon példái között szerepel a Gustave Eiffel-féle Garabit-viadukt (1855) vagy a Le Corbusier tervei alapján épült ronchampi Magasságos Miasszonyunk-kápolna (1955) és a Firminy Vert (1969). Moskatova lokálisnak, szituátnak és integrálónak nevezi a simondoni esztétikát. Az illeszkedés esztétikájában ugyanis a technikai tárgyak is más színben tűnnek fel. A velük való munka kinetikus, érzéki vagy motorikus örömmel jár, ami esztétikai élményt jelent. Ez a technoesztétika, vallják pártolói, végső soron „tökéletesen harmonizál a globális turizmussal”, és a turisztikaivá váló világ és az esztétika közötti szolidaritásról tanúskodik. (118.)

Andreas Broeckmann berlini művészettörténész *A gépesztétika aspektusai* című tanulmánya Simondon gondolatvilágához hasonlóan művészet és technológia újfajta megközelítését szorgalmazza. Az előző századelő modernizmusának gépfogalma még homályos és affektív volt. El Lissitzky, Walter Benjamin, sőt még követőjük, Benjamin Buchloh is pusztá gépesztétikáról értekezett. Szerzőnk szerint differenciáltabb megközelítésre van szükség, ezért az a kiindulópontja, hogy a „gép” nem valamely konkrét vagy szimbolikus apparátus megnevezése, hanem az ember és technológia közötti viszonyé. Ez a viszony alapvetően mitologikus és antagonisztikus: a gép potenciálisan fenyegető, minden esetben aggodalomra okot adó, sok esetben felsőbbrendű. A gépesztétikára jellemző esztétikai kategóriák kidolgozásához Broeckmann kiváltképpen a New York-i Museum of Modern Artban 1968-ban bemutatott *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* című kiállításból merítette példáit. Legelőször is a gép önállósággal rendelkezik, autonómiája pedig veszélyes lehet az emberre. Robert Breer *Rug* című kinetikus, mintegy a földön kúszó szobra elrejtja az őt működtető elektronikát, egyszerre felidézve empátiát (mozgó ál-élőlényt látunk) és félelmet (mozgása determinált). Meghökkenésünket a szobor láttán talán az okozza, hogy az látszólag emberi közreműködés vagy irányítás nélkül viselkedik.

Egy harmadik szerző, Fabian Lorenz Winter (*Adalékok a technikai tárgyak esztétikai létmódjához*) is azonosult Simondon esztétikafelfogásával: a levélmásolatokat tartalmazó könyvekről (Briefkopierbuch, Letter Copy-Book, copies des lettres) megállapítja, hogy egy új környezetbe

vagy a jelenbe sikeresen illeszkedő tárgyakat tekint esztétikusnak. Ez a transzdukció a térben-időben zárt valóságot – így a műalkotásokat is – újra és újra képessé teszi arra, hogy átkerüljön más helyre és időbe. A szerző arról is beszél, hogy a technikai tárgyak formái szabályosak, színeik tiszták, anyaguk kifinomult, felületük tökéletes – „szépségük” gondolata felmerült már a *Machine Art* című, szintén New Yorkban megrendezett kiállításon (1934), Alfred H. Barr egyik tanulmányában (aki a MOMA akkori igazgatója volt), valamint Fernand Léger-nél. Az ipari formatervezéssel készített, makulátlan gép maga a szép modern tárgy. (Mennyire más benyomásokat szerez Byung-Chul Han a modern és a posztmodern alkotások tükörsima anyagfelületeiről! Nála az ellenállásmentes, mindent feloldó simaság gyűjtőfogalma alá sorolt tárgytól meg kell menteni a szépet.)

Léger kubista festményeinek geometriája és fémes színezete a mozgással bővült, amikor 1924-ben *Gépi balett* (*Ballet mécanique*) címen kísérleti rövidfilmmel jelentkezett (alkotótársai között volt Man Ray és Ezra Pound). Az absztrakt formák a filmnyelv (gyors montázs, nagyítás, tükörreflexió stb.) segítségével találkoztak a modernitás ipari berendezéseinek látványával, egy animációs emberfigura bohócszerű ugrabugrálásával és az avantgárd mű-

Naum Gabo,  
Fej No.2.,  
1916  
© Wikimedia  
Commons

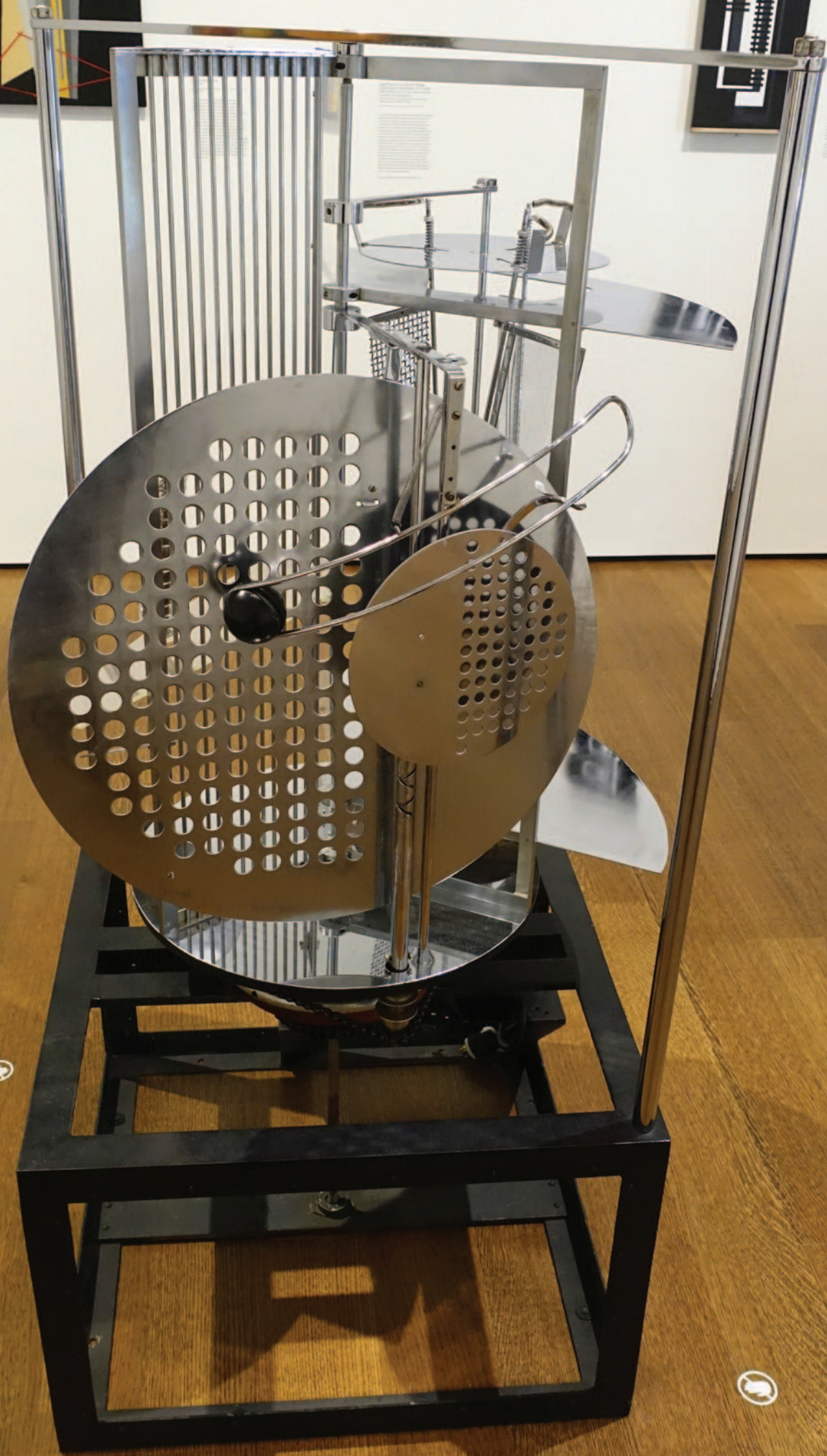


vészműzsa, Kiki of Montparnasse testtájaival. A kinetikus gépezetika nevezetes alkotásai közé tartoznak Moholy-Nagy László, Naum Gabo, Otto Piene vagy Jean Tinguely műkonstrukciói és gépszobrai. Tinguely egyenesen a gépek költőiségében hitt. Érdeemes néhány szóban kitérni a *Gépi balett* zeneszerzőjére. A huszonegyes George Antheil többek között xilofonra, zongorára, elektromos harangra, szirénára és propellerre komponálta Léger filmjének kísérőzenéjét. Olyan sikeres darab vált belőle, hogy Antheil egyenesen Rachmaninov *cisz-moll prelűdjéhez* hasonlította, utálkozva véve tudomásul a zajos sikert (ahogyan Beethoven is megelégtelt a *Holdfény-szonáta* sikereit). Odahagyva az avantgárdot később inkább neoklasszicista műveket szerzett, mint Camille Saint-Saëns vagy Ottorino Respighi. Alkotóművészként Antheil nem is alkalmazta többé a mechanikát, de a II. világháború alatt Hedy Lamarral társulva kidolgozta a frekvenciaugrás elvét az amerikai haditengerészet számára.

Az automatizmus a gépezetika negyedik általános ismérve. Moholy-Nagy és Tinguely kinetikus szobrai a fő példák. Hazánkból említhetnénk Galántai Györgyöt. Broeckmann szerint technika és mágia találkozási pontját jelenti az öntevékeny gépek mozgását biztosító és többnyire láthatatlan mechanika. Az ötödik, egyben utolsó jellemző pedig az interaktivitás. Az interfész ambivalens viszonyba szervezi ember és gép kapcsolatát: egyfelől az ember parancsokat tud adni a gépnek, irányítva azt, másfelől „rendszeresen felmerül a gép emberi befolyásának vagy irányításának toposza is” (136.), ami kiegészülhet azzal a félelemmel, hogy a gép az ember életenergiájából táplálkozik. A művészek régóta kísérletezgetnek az interfész nyújtotta kommunikációs lehetőségekkel: Gordon Pask, Edward Ihnatowicz vagy Max Dean csak néhány művész a hosszú sorból. Francis Picabia festészete a XX. század első és második évtizedében szintén gépalkatrészek felhasználásával érzékeltette az emberi viszonyokat, különösen férfi és nő kapcsolatát. Picabiához hasonlóan Marcel Duchamp, Morton Livingston Schamberg vagy Max Ernst gépezetei is szimbolikusak, nem pedig funkcionális vagy technikai jellegűek.

1920 körül a berlini dadaisták világgá kürtölt jelmondata úgy hangzott: „A művészet halott. Éljen Tatlin új gépművészete!” (139.) A haladásba vetett hitet mások viszont inkább beárnyékolták alkotásaikkal. Raoul Hausmann *Mechanikus feje* (1920) mechanikus és metrográfiai vonatkozásai ellenére nem egy racionális világgépet sugall, hanem az ellentmondások kaotikus sokaságát. Broeckmann gazdag tanulmányának végén hangsúlyozza, hogy az 1900 és 1970 közötti időszak „gépezetikája” korántsem volt olyan egységes vagy egyszerű, mint ahogyan azt például Buchloh értelmezése sugallja: „A gépezetika nem annyira a »naiv optimizmus« bizonyítéka, hanem külön-





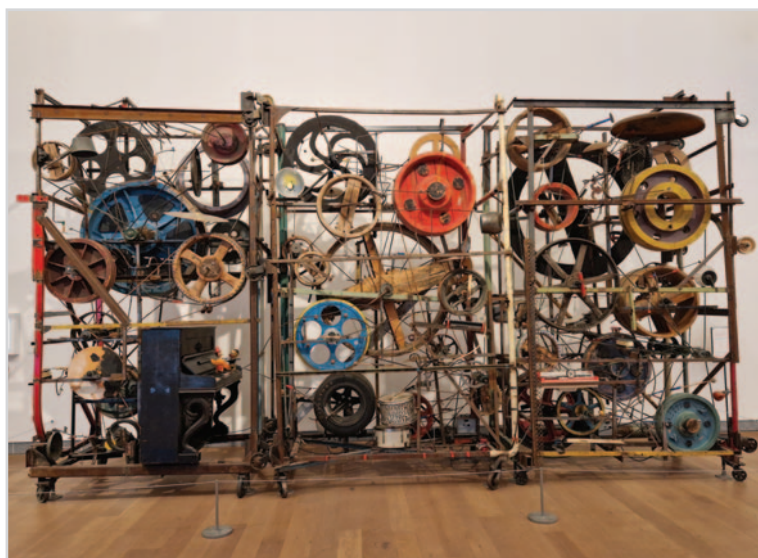


Moholy-Nagy  
László,  
Fénytámasz  
elektromos  
színpadhoz  
(Fénytér-  
modulátor),  
1930,  
Busch-Reisinger  
Museum,  
Harvard  
University,  
Cambridge,  
Massachusetts  
© Wikimedia  
Commons

böző formáiban a technika kritikai vizsgálatát fejezi ki. A technikai tárgyak és a gépi szimbolika művészi felhasználása a társadalmi viszonyok ábrázolására, valamint a művészetelméleti kritika médiumaként szolgált.” (143.)

Martina Venanzoni baseli zenetudós és művészettörténész Katherine Hayles *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* című híres könyvéhez szólott hozzá „*Corpo-real*” technologies című tanulmányában, amelynek alcíme: *Adalékok információ és test poszthumanista esztétikájához*. Az amerikai Hayles a kortárs technotudomány és a népszerű poszthumanizmus neves szószólója. Evolucionista-biológiai alapon amellet érvel, hogy a környezeti és kulturális változások miatt folytonos átalakulásban van az ember és fogalma. Descartes és a felvilágosodás (liberális humanizmus) szubjektumfelfogását, illetve emberképét a technológia (biotika, virtuális valóság, digitalizáció, robotika) radikálisan átalakította, miután az ember szimbiózisba lépett a technikai eszközökkel. Ezért Hayles a szubjektivitás új modelljét vázolja fel, amely heterogén összetevőiből adódóan folyamatos rekonstrukción megy keresztül. Hayles poszthumanizmusát ugyanakkor kritikainak szokták nevezni: az különbözteti meg a transzhumanizmustól és a technológiai poszthumanizmustól, hogy „nem arról szól, miként lehet a technika segítségével optimalizálni az embert, hanem annak megvizsgálásáról, hogy milyen hatásokkal és kölcsönhatásokkal járnak a technológia aktuális létmódjai az emberre és a szubjektivitás megértésére”. (146.) Hayles elméletéről szóló észrevételeit Venanzoni az amerikai Bruce Nauman azon alkotásai nyomán vázolta fel, amelyek nem pusztán ábrázolják a technológiát, hanem számot is vetnek vele. A *Neonsablonok a testem bal feléről tízhüvelykes időközönként felvéve* (1966) elektronikus csontváz-installációja vagy a *Tárolókapszula*

Jean Tinguely,  
Méta-  
Harmonie II.,  
1979  
Tinguely  
Múzeum, Bazel  
Fotó:  
Mautz, 2023  
© Wikimedia  
Commons



*a testem jobb hátsó negyedéhez* (1966) című akvarell az abszurd transzhumán elképzelések szkeptikus bemutatásaként értelmezhető. Miközben nem technikaellenes eszkepizmust valósítanak meg, nem hagyják említetlenül az efféle utópiák árnyoldalát. Nauman képei, térplasztikái és installációi abban az értelemben technoesztétikusak, hogy „tükrözik a korunkat eluraló technológia működési elveit és történetét”. (162.)

Philipp Zitzlsperger (Innsbrucki Egyetem) *A technológia mint esztétikai probléma a funkcionalizmusban* című tanulmánya alapkérdéseket feszeget. Pusztán dekoratív szerep jut az esztétikának a használatorientált, funkcionális technikában? Az esztétika vagy a technika előrébb való? Mindig alá kell rendelni a technika esztétikáját a funkciónak? Megválaszolásukhoz az iparosodás korának csúcsteljesítményét, az 1890-ben átadott Forth-hidat hívja segítségül – valamint egy elméletírót, Michael Baxandall művészettörténészt, aki *Patterns of Intention* című könyvében (1985) Picasso *Daniel-Henry Kahnweiler portréjával* (1910) vetette azt össze. Míg a tervező-építő, Benjamin Baker azt vallotta, hogy a sokáig a világ leghosszszabbjának számító konzolos vasúti híd esztétikai érdeme funkcionális eleganciája, addig Baxandall módszertana kiterjedt az esztétikán túli társadalmi és kulturális keret egészére. Utóbbi arra jutott, hogy a befogadástörténet hajlamos félreértelmezni a műalkotások keretfeltételeit, mintha azok határozottan szemben állnának a szabad művészet autonómiájával, holott a művészet (nevezzük Kant vagy Moritz nyomán szabadnak vagy béművészetnek) nyilvánvalóan nem nélkülözheti a determináló körülményeket és adottságokat. „Technológia és esztétika szemmagasságban összefonódik, és nem hierarchikusan rendeződik el. A technológia ugyanúgy meghatározza az esztétikát, ahogyan az esztétika meghatározza egy kubista festmény technikai megvalósítását, egy híd építését vagy egy porszívó, hűtőszekrény vagy hajszárító gyártását.” (178.) E komplementaritás jegyében érdemes tehát fordítani a hagyományos logikán: a funkció követi az esztétikai formát. Zitzlsperger végül arra jut (azonosulva Edmund Burke és a nyomában járó Charles Darwin némely egybevágó felismerésével a szépről), hogy a Forth-híd esztétikája nem abból eredeztethető, hogy megfelelt egy új acéltechnológiának és betöltötte funkcionalitását, hanem azért valósult meg, „mert esztétikai többlete meggyőző volt, amely többletről ezért úgy vélték, hogy technikailag lehetővé kell tenni”. (181.)

Általános tapasztalat, hogy a tudatosság, figyelmünk ébersége, fokozott léleklélenlétünk nem tartható fenn hosszan, de még a leghétköznapibb helyzetekben is folyvást kihívások elé kerül. Tom Poljanšek (*Soha nem vagyunk egészen a dolgoknál. Az elmélyülés fenomenológiájáról*) kiindulópontja mégsem a veszteségek latolgatása.

Ellenkezôleg: a göttingeni filozófiaprofesszort az foglalkoztatja, hogy a „távollét” bizonyos formái alapvetô részei annak, ahogyan a világon vagyunk. Ezért úgy vélekedik, hogy a heideggeri világban-való-lét „szerényebb megfogalmazása: a helyzetben-való-lét diakrón dinamikája és szinkron topológiája.” (185.) Az átfogó összefüggés nem a világgal jön létre, hanem az átlátható vagy felmérhetô helyzetekkel, amelyekben az ember találja magát. Poljanšek nem mediális okokra hivatkozik. Gazdag szakirodalmi tájékozottsága azt mondhatja vele, hogy az emberi tapasztalás alapvetô módja az elmélyülés. Tanulságos fenomenológiai fejtegetéseinek művészetelméleti-esztétikai vetülete. Tudatos tapasztalatszerzési szituáció ugyanis a műalkotásokkal való találkozás. Az ilyen helyzeteket „tematikailag egyszólamú [einstimmig] összefüggéseknek” (187.) nevezi, amivel a szubjektum részéről a husserli értelemben vett attitűd korrelál. Azonban nem feltétlenül társul hozzájuk osztatlan figyelem, mivel „az emberek általában többszörösen inszituáltak” (200.), ezért a Csík-szentmihályi-féle flow-élmény ideáltipikus szituáció.

A fiatal kutató (és képzôművész), Manuel van der Veen *A Mixed Reality technika-esztétikája* címen elôbb a trompe-l'œil festészet és a kiterjesztett valóság (augmented reality) közös vonásaival foglalkozik Jean-Luc Nancy nyomán, akinél a technológia a valóság (természet) célokat megnyitó kiegészítése. John Henry Pepper brit tudós *Pepper's ghost* (1863) néven elhíresült, illuzionista színházi találmánya és – meglepô módon – Arthur Schopenhauer szellemjelenségekrôl szóló, kevésbé ismert metafizikai eszmefuttatásai jelentik vizsgálódásai alapját. Van der Veen még egy eredeti definícióra is sort kerít tartalmas szövegében: esztétikusnak azt a többletet nevezi, amely a technikai tárgyak elôállítás során keletkezhet. Ennek megfelelôen alakul (Martin Seel, Wolfgang Welsch és Dieter Mersch elméletein edzett) művészetmeghatározása is: a művészet „a technika-esztétika kombinált fogalmának feszültsége közepette, mintegy a zárójel üres terében lüktet. Mindkét fogalom úgyszólván a művészet széleirôl utal a művészetre anélkül, hogy egybeesne vele.” (205.)

A kiel Patrick Rupert-Kruse (*Élmény egy gépen keresztül*) a haptó-taktilis interfészekon kívánt rátapintani a lényegre, amit rögtön el is keresztelt interfész-pragmáesztétikának. Ember és gép megtestesült kapcsolata lehetővé teszi a digitális virtuális tárgyak szenzomotoros tulajdonságainak (textúra, súly, keménység, térfogat, hőmérséklet, alak) közvetítését és érzékelését. A fizikai valójában nem létezőnek a kézzelfoghatóvá tételét az interfészek tapintá-

sos felületén keresztül idézik elô. A mesterséges jelenlétben olyan vizuális tárgyak materializálódnak, amelyeket „szubsztanciális jelenlét nélküli jelenlétnek” (249.) nevezhetünk, így ontológiai értelemben viszonylag rögzíthetetlenek. Ebben a kvázi-fizikai közegben, ahol voltaképpen mindig az interfész (például egy haptó-taktilis kesztyű) tárgyi tulajdonságait érzékeljük, az esztétikai a mediatizált tapintás révén hívja fel magára a figyelmet.

További technoesztétikai tanulmányok is szerepelnek a kötetben. Hosszabb ismertetésüktôl ezúttal eltekintünk. Tobias Held a videotelefonálásban önreprezentáló mise en scène-mozzanatot fedez fel (*Saját képünk és önképünk*). Salvatore Pisani a XIX. századi Párizs infrastruktúra-esztétikájáról beszél (*Mobilier urbain*). Manuela Gantner *A „békés atom” morfológiájában* Rolf Lederbogen grafikus és építész konstruktivista képsorozatával foglalkozik, amely egykor az atomenergiát művészeti sematizmussal hivatott közérthetővé tenni és népszerűsíteni. Burkhard Meltzer a *Lágy kontúrokban* a kortárs képzôművészet egyik sajátos alkotójának a műveit járja körül: Oliver Laric múzeumban ôrzött szobormunkák háromdimenziós nyomatait állítja elô epoxigyantából. Ezek a replikák bonyolult átfordítási műveletek eredményei, amelyek, állapítja meg Meltzer, aligha összevethetők Walter Benjamin híres reprodukcióival. Christoph Ernst és Jens Schröter (*Munkakör és tárgy. A virtuális valóság médiaesztétikájáról a holo-fedélzet-modell kontextusában*) a virtuális valóság főbb változatait – virtuális, kiterjesztett és kevert valóság – mutatják be az egyik legjelentôsebb médiaművész, Jeffrey Shaw 1994-es interaktív installációja, a *The Golden Calf* örvén, amely feltárja a valós és a virtuális tekintet közötti különbséget. A két szerző felfogásában ez a különbség egy sor konfigurációt tesz lehetővé, mivel a mediális, pontosabban virtuális terek komplex térképe az interferenciák interferenciáiból áll.

Összefoglalva: a technikai természetű dolgokkal, különösen az elvakultan magasztosított masinériákkal csínján kell bánni. Emlékezzünk E. T. A. Hoffmann remek humorára *A homokemberben!* Miután Nathanael ráébredt, hogy imádott Olimpiája csupán jól sikerült automata, a szerencsétlen sorsú hős környezetében a fiatal emberek mind gyanakodni kezdtek, és növekvô bizalmatlanságukban felszólították kedvesüket, hogy énekeljen és táncoljon, hímezzen vagy kössön, de legalábbis szólaljon meg. Így némelyek párkapcsolata megerôsödött, míg mások csendben elváltak. Ezért mindenki, aki szereti a szépet, jól teszi, ha óvatos a Coppola-féle technokrata szemfényvesztôkkel.