

Szijaártó Zsolt

„‘ÚJ MÉDIUMOK’ – MI A TEENDŐ? (1989)”¹

BEKE LÁSZLÓ MÉDIUM-FELFOGÁSÁRÓL

„A médiumban mint tükörben szemlélem magam, mivel tudom, hogy a médium így leleplezi önmagát, s miközben leleplezi, meg is újítja önmagát, s megújít engem.”

(Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében. 1978)²

Ez a *Médium/elmélet* című, 1997-ben megjelent könyv több szövegében is előkerülő mondat jól összefoglalja Beke László médium-felfogásának fontosabb elemeit: a médiumra irányuló reflexiót, mely számára leginkább a kritika lehetőségét jelentette, a mediális gondolkodást, mint ami esélyt kínál a (művészeti) gyakorlat folyamatos megújítására, és egy speciális, Bekéhez közel álló médiumot, a tükört, a soha-el-nem-készült, de ambiciózus *Vizuális Kultúra Enciklopédia* egyik általa megírt szócikkét³. Ez a médium-felfogás nagyjából az 1970-es évek közepevége felé alakult ki, Bekére jellemző módon nem annyira nagy elméleti tanulmányokban, mint inkább kisebb alkalmi írásokban: kiállításmegnyitók sokszor provokatív-játékos-ironikus ötletkavalkádjában (*Néhány gondolat a lemezről, A videótól a vízumig*),⁴ katalógusszövegekben, vagy – mint a jelen tanulmány címe is utal rá – konferenciák alkalmi felkérésein gondolkodva. Az így létrejött médium-konceptió folyamatosan jelen volt gondolkodásában, meglehetősen egységes képet mutatott, néha (a felkérések irányának megfelelően) módosult, új hangsúlyok kerültek elő, de lényegi változások nem történtek benne. Középpontjában egy

¹ Beke László: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Budapest, 1997. 265–277. (Első megjelenés: *Elméleti konferencia 1989. Előadások*. Szerk. Acsay Judit. Budapest, 1989. 69–79. A szövegben az új kiadás oldalszámaira hivatkozom.)

² Beke 1997. i. m. 87–88.

³ Beke László: *A tükör. Előtanulmányok a vizuális kultúra enciklopédiájához*. (Miklós Pál utószavával.) Kézirat. Budapest, 1982. Néhány fontosabb hozzá kapcsolódó kiállítás, illetőleg katalógus ebben a tárgykörben: Tükör-munkák 35 művésztől (Balatonboglár, Kápolnaműterem, 1973. augusztus 5–11. Újra bemutatva: Az Artpool Művészettudató Központ 1992. március 2. – május 15.); Beke László: *Für ein "musée imaginaire" des Spiegels*. Duisburg, 1982.; Beke László: *Megjegyzések a tükör szerepéről* a művészetben. *Új Symposion*, 12. 1980. 455–458.

⁴ Beke 1997. i. m. 206–208., 199–206.

sajátos viszonyrendszer állt: hogyan lehetséges a képzőművészet területén megfigyelhető aktuális fejleményeket (így például a konceptuális művészet megjelenése) értelmezni egy korszerű médiaelmélet segítségével.

* * *

A címben megidézett tanulmány egy konferencia-hozzászólás írásbeli változata, amely a Magyar Iparművészeti Főiskola (1987-ben létrehozott) Vizuális Nevelési Központja által rendezett összejeövetelen hangzott el 1989-ben, a Főiskola akkori kiállítóhelyén, a Tölgyfa Galériában. Az előadások egy évvel később nyomtatásban is megjelentek, a *Tölgyfa füzetek* sorozatban.⁵ A kötet ambiciózus címe (*Elméleti konferencia 1989 – Előadások*) arra utalt, hogy ez volt a főiskola első nyilvános elméleti konferenciája, s ilyen módon határpontnak számított az intézmény történetében. A kérdés, amelyre a résztvevők válaszokat kerestek, így hangzott: „Miként lehetséges a hazai realitások között a szakmai működésre való felkészítést összehangolni a szellemi, művészetek tendenciák megismerésére nyitott, egyéni kezdeményezésre képes alkotói magatartás kifejlésével?”⁶ A szerzők között szerepelnek képzőművészek (Bak Imre, Maurer Dóra), művészettörténészek (Németh Lajos, Hegyi Lóránd, Forgács Éva, Beke László, Ferkai András), a korszak néhány intellektuelje (Tamás Pál és Zelnik József), illetőleg a Főiskola oktatói (Kiss István, Zalavári József).

A tartalmilag és színvonalában is heterogén tanulmányokat tartalmazó, lazán szerkesztett kötetet belengi valamilyen átmenetiség-tudat, korszakváltás-érzet, a váromlásnak és a bizonytalanságnak, a lehetőségeknek és a determináltságnak sajátos keveréke⁷. Ez a korszakváltás-tudat tükröződik az akkori rektor, az intézményben 1983 óta jelentős oktatási reformokat megvalósító Gergely István megnyitó szövegében is: „A mi szakmánk többé-kevésbé, közvetve-közvetlenül technikai, technológiai, ipusztuáialis kötődésű. Arra kell választ keresnünk, hogy a mi posztipusztuáialisnak nevezett korunkban egy kevésbé ipusztuáialiszt országban – a mi sajátos közegünk szellemi arculatában – miként lehet megtalálni a jövő évezred távlatait fürkésző korral is, és a mi zaklatott önmagunkkal is egyaránt adekvát magatartást.”⁸

⁵ *Elméleti konferencia 1989*. i. m.

⁶ Forgács Éva: Az iskola konfliktushelyzete. *Elméleti konferencia 1989*. 80.

⁷ Mindezt jól mutatja, hogy egy alapjában véve oktatási probléma (a művészeti felsőoktatás aktuális lehetőségei, feladatai) köré szerveződő rendezvényen több előadó is inkább a modern és posztmodern állapotok meghatározásával volt elfoglalva, s nem nagyon bíbelődtek konkrét oktatási kérdések megoldásával. Többek között az alábbi címen hangzottak el előadások: *Kísérlet a posztmodern zeitgeist (sic) körülírására* (Hegyi Lóránd) *Véget ért-e a modern?* (Tamás Pál), *A dolgok fájdalmas természete* (Zelnik József). *Elméleti konferencia 1989*. i. m. 37-59., 120-126., 14-31.

⁸ *Elméleti konferencia 1989*. 4. A kérdésfelvetés nem volt egyedülálló a korban, több hasonló találkozó is zajlott ebben az időszakban, amikor a rendszerváltás teremtette átmeneti feltételek között a felsőoktatás különböző intézményei kísérletet tettek az öndefinícióra.

Beke László kötetbeli írásának kiindulópontja szorosan kapcsolódik a konferencia kérdésfelvetéséhez, a felsőoktatási intézmény jövőjéhez.⁹ Három pontban próbál választ adni arra a kérdésre, hogy milyen legyen az Iparművészeti Főiskola jövőbeli képzési struktúrája, amely képes alkalmazkodni az átalakuló társadalmi-kulturális és mediális környezethez:

„1. Mi legyen a korszerű követelményrendszere egy iparművészeti főiskolának (beleértve az oktatási anyagot, tanári állományt, hallgatótípust stb.)

2. Ezt a követelményrendszert mennyire módosítják a nemzetközi művészeti (kulturális, szellemi, társadalmi, tudományos stb.) életben bekövetkezett változások (*Különös tekintettel az új médiumok szerepére*. – kiemelés tőlem: SzZs)

3. Mindezek a szempontok hogyan érvényesíthetők a jelenlegi magyarországi helyzetben?”¹⁰

Már a kérdések megfogalmazásából is látható, hogy Beke a felsőoktatási problémát egy tágabb összefüggésbe helyezi és összekapcsolja a korszak kommunikációs technológiáinak változásával, a mediális átalakulással, az „új médiumok” által teremtett új helyzettel. Az „új médiumok szerepe” és az intézményi reform közötti kapcsolatot – első megközelítésben – az ismeretanyag mennyiségének szinte átláthatatlan megnövekedése jelenti; az a probléma, hogy a megváltozott információs környezetben egyre nehezebb feladatnak tűnik egy-egy szak curriculumába beilleszteni a minimálisan szükséges szakmai tudás és az általánosabb ismeretek elsajátítását. A feldolgozandó ismeretanyag exponenciális növekedése, a rendelkezésre álló oktatási idő szűkössége, illetőleg az emberi agy véges információfeldolgozási kapacitása közötti ellentmondásokra hívja fel a szöveg bevezetője a figyelmet.

De nem csupán erre. Beke ugyanis fontosnak tartja az ide vezető út bemutatását, az információ státuszának átalakulását, a nemzetközi művészeti élet struktúrájának, illetőleg a korszak tágabb intellektuális klímájának megváltozását („gondolok itt a posztmodern gondolkodásmód elterjedésére vagy a „yuppie” mentalitásra, mely az elmúlt öt évben gazdasági tényezővé vált a fejlett ipari országokban” – ahogyan a szöveg fogalmaz)¹¹. A rendszerváltás körül kialakult új helyzetet elsősorban a mediális átmenet, az új médiumok megjelenése és gyors térhódítása szempontjából kiindulva elemzi. Hiszen nem csupán társadalomtörténetileg volt átmeneti ez a korszak (a politikai rendszerváltással, a piacgazdaság bevezetésével, egy teljesen új intézményi környezet létrehozásával), hanem médiatörténetileg is. Beke is említi a műholdas televíziózás szinte sokszzerű betörését a mindennapi élet világába („egész Budapest a műholdas programok mámorában úszik, ami nem rossz dolog”,¹² a személyi számítógépek elterjedését, az analóg és a digitális világ határainak folyamatos elmozdulását.

⁹ Ebből a szempontból leginkább Maurer Dóra: *Új médiumok - Oktatási kísérletek* című írásával rokon, amely a Főiskolán tartott különböző kurzusain, a hallgatókkal közösen végzett kísérleti munkáit elemzi és értelmezi nagyon izgalmasan, analitikus részletességgel. *Elméleti konferencia 1989*. 93-101.

¹⁰ Beke 1997. i. m. 265-266.

¹¹ Uo., 269.

¹² Beke 1997. i. m. 272.



1. Beke László 2009-ben, Tóth Melinda születésnapjára az Intézet könyvtárszobájában, az Országház utcai épületben

Jelen tanulmány középpontjában két kérdés áll: mit látott meg és tartott érdekesnek az „új médiumok” megjelenésében egy nemzetközileg is jól tájékozott, az aktualitás iránt különleges érzékkel rendelkező művészettörténész, akinek meghatározó élményei leginkább az 1960–1970-es évek művészeti mozgalmához (a fluxushoz, a konceptuális művészethez) kapcsolódtak? Aki minden új kulturális jelenséget valamilyen formában a művészet, a művészetvilág belső dinamikájából, történéseiből próbált megérteni? Ez az intellektuális-szakmai háttér, a kortárs modern művészethez kapcsolódó értelmezési keretek, milyen konceptualizációkat tettek lehetővé számára az „új médiumok” vonatkozásában? E szöveg, illetőleg az 1970-as évek végétől megjelenő hasonló tematikájú írásai alapján jól rekonstruálható Beke László médiumokról alkotott elképzelérendszer. Milyen médium-fogalmat használt, hogyan gondolkodott a medialitásról, mit jelentett számára az általa több ízben is felemlített „korszerű mediális szemlélet”? Illetőleg kicsit tágabban: mit tudunk meg e médiumtematikán keresztül Beke tudományos érdeklődéséről, a korszak jellegzetes intellektuális áramlataihoz való viszonyáról?

Mіндеzen kérdések megválaszolásához jelen tanulmány médiatörténeti-médiaarcheológiai¹³ kiindulópontot választott. A médiaarcheológia egyaránt vizsgálja az analóg, az elektronikus és a digitális médiumokat, sokszor egymással összehasonlító

¹³ Erről ld. bővebben Lisa Gitelman new york-i médiatörténész könyvét, amelyhez jelen tanulmány is sok szálal kapcsolódik. Lisa Gitelman: *Always already new: media, history and the data of culture*. Cambridge, 2006.

módon, s a mediális változás elemzésekor mind a technológiai, mind a kulturális kontextusokat figyelembe veszi. Ez az irányzat megpróbál a médiumok fejlődéséről szóló, megcsontosodott narratívák mögé jutni, s a fogadtatásuk tényleges történéseit felrajzolni: mikor és miért lesz fontos egy tudásterületen az új médiumok megjelenése, hogyan fogadják a mediális átalakulást az érintettek, milyen átalakulást hoz mindez a gyakorlatok, illetőleg a fogalmak szintjén?¹⁴ Jelen tanulmányban ezt a nézőpontot alkalmazzuk arra, hogy Beke szövegein keresztül megvizsgáljuk, hogyan jelent meg a mediális szemlélet az 1970-es évek végén Magyarországon a művészetről való gondolkodásban, milyen diszciplináris kapcsolódási pontok léteztek a képzőművészet, a művészettörténet és a médiatudomány között, miképpen hatottak egymásra ezek a különböző konceptualizációk?

* * *

Ahhoz, hogy ezekre a kérdésekre válaszolhassunk, érdemes röviden áttekintenünk, milyen körülmények között jött létre a Beke-féle médium-felfogás. Ehhez vissza kell nyúlni az 1970-es évek második felében született írásaihoz: *Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében* (1978), *Műfajok és médiumok* (1979).¹⁵ A „médium”-fogalom ettől az időszaktól jelent meg egyre többször az írásaiban, mégpedig korabeli művészeti-művészettörténeti problémákra reflektálva. A fotóművészet státusza körüli viták, a videó elterjedésével előállt új helyzet, a konceptuális művészet által tematizált problémák együttesen vezettek oda, hogy a művészvilágon belül megélnékül a medialitás területe iránti érdeklődés. „Ennek a mediális érdeklődésnek köszönhető a „fotó/művészet” létrejötte is, tovább a mail art és a stamp art (postai küldemények, művészetpecsétek), a „marginális művészetnek is nevezett tevékenységforma elterjedése (Attalai Gábor, Tóth Gábor, Tót Endre)”.¹⁶ Mindezzel párhuzamosan a művészeti praxis szintjén egyre nagyobb számban jelentkeztek különböző intermedialis törekvések, a képzőművészet szinte minden ágában általánossá vált a különböző anyagok és technikák használata: „híres példa erre a textilapplikációkkal »kontárkodó« Keserü Ilona. [...] Nem véletlen, hogy Keserü egyik fő működési területét a színházban találta meg, ami viszont nem jelenti azt, hogy díszlettervezővé vált, hanem azt, hogy egy köztes szférát alakított ki a képzőművészet és a színház-

¹⁴ Az itt vázolt kérdésfelvetés kapcsolódik egy korábbi kutatáshoz, amely egy másik tudományterületen, a szociológiában vizsgálta az új mediális technológiák megjelenésével létrejött helyzetet. Ezt a problémát a Nyíró András és Szakadát István által szerkesztett, s 1989-ben megjelent *Segédkönyv a Politikai Bizottság tanulmányozásához* című kötet elemzésén keresztül vázoltuk fel, amelyet az analóg és a digitális világ közötti határhelyzet sajátos dokumentumaként értelmeztünk. (ld.: Szijártó Zsolt – Németh Szilvia: A digitális átmenetiség kordokumentuma: Adalékok a *Segédkönyv a Politikai Bizottság tanulmányozásához* című könyv elemzéséhez. *A magyar internet története*. Szerk. Tófalvy Tamás. Budapest, 2021. 13–27.

¹⁵ Ld.: Beke 1997. i. m. 83–89., 102–120.

¹⁶ Uo., 111.

művészet határán.”¹⁷ E változások nemcsak azzal a következménnyel jártak, hogy az újfajta gyakorlatok kiterjesztették a művészek által használt médiumok körét, megkérdőjelezték a műalkotás ontológiai státuszát, hanem – ezzel párhuzamosan – különféle reflexiós tevékenységeket is elindítottak a médium-használat, az egyes médiumokkal való kísérletezés vonatkozásában. Beke összefoglalása szerint a művészet ezekben az időszakokban „mindinkább »médiumközpontúvá« vált – ennek a tendenciának jellemző kifejeződése többek között az 1972-es, majd még inkább az 1977-es kasseli documenta kiállítás egész koncepciója”.¹⁸

Ahhoz, hogy ezeket a képzőművészet területén megfigyelhető folyamatokat valamilyen formában értelmezni, konceptualizálni lehessen, Beke számbaveszi a szóba jöhető médium-fogalmakat. Kézenfekvő választásnak tűnhetett volna a művészettörténetben régóta használt „médium”-terminus alkalmazása, de Beke médium-felfogása nem ehhez a tudományterülethez kapcsolódik. Ennek magyarázatáért érdemes utalni a holland művészettörténész és kurátor Van der Meulen könyvére,¹⁹ amely a „médium” és a „média”-fogalom használati módjait vizsgálta a kortárs művészetben és médiatudományban, a német fogalomtörténet (Begriffsgeschichte)²⁰ módszerét használva. Van der Meulen kiindulópontja hasonló a Beke által vázolt problémához: azzal az 1960-as években előállt helyzettel próbál számot vetni, amikor a média és a média-terminológia megjelent a művészettörténetben, s egyre több szó esett multimédiáról, hibrid médiáról, intermédiáról, és a sor még folytatható. Kérdésfelvetése úgy hangzik, hogy létrehozható-e egy olyan művészetelmélet, amely számot vet a művészet mediális vonatkozásaival, beemeli a média esztétikai dimenzióit a kortárs művészettörténetbe és művészetkritikába. Illetőleg milyen problémák (és lehetőségek) adódnak abból, hogy – ezzel párhuzamosan – egy teljesen más területen, a kommunikációtudományban is hirtelen érdeklődés támadt a medialitás kérdései iránt, s létrejött egy teljesen újszerűnek tűnő technológiai jellegű „média”-fogalom.²¹

Van der Meulen a fogalomtörténeti kutatásai során – különböző lexikonokat, szakkönyveket vizsgálva – részletesen bemutatja, hogy a hagyományos művészettörténeti diskurzusban a „médium”-fogalom leginkább fizikai hordozóként, anyagként fordul elő („a tényleges fizikai anyag, amelyet bármely műalkotás kifejezőeszközeként használnak”, – fogalmaz egy 2000-ben megjelent jellegzetes szócikk a *The Grove Dictionary*-ban,²² s felsorolja a festészet legfontosabb kötőanyagait a tojás-

¹⁷ Uo., 110.

¹⁸ Uo., 115.

¹⁹ Sjoukje van der Meulen: *The problem of media in contemporary art theory 1960-1990*. New York, 2010.

²⁰ Erről a megközelítésről ld. bővebben: Reinhart Koselleck: *Fogalomtörténet és társadalomtörténet*. Uő: *Elmúlt jövő - A történeti idők szemantikája*. Ford. Hidas Zoltán, Szabó Márton. Budapest, 2003. 121-145.

²¹ Van der Meulen 2020. i. m. 9.

²² *The Grove Dictionary. From Expressionism to Post-Modernism: Styles and Movements in 20th Century Western Art*. Ed. Jane Turner. London, 2000. „Medium.” – idézi: Van der Meulen 2010. i. m. 5.

alapú temperától a lenolajon keresztül a szintetikus festékig). Ezzel szemben a többes számú használati mód, a kommunikációelméleti értelmezési keret feltűnően hiányzik: „médiával kapcsolatos terminológiai bejegyzések egyszerűen nem léteznek ezekben a szótárakban, úgy tűnik, irrevelánsnak tekintik a művészettörténet vonatkozásában.”²³

Van der Meulen bemutatja, hogy a művészeti „médiium”-terminus tradicionális használati módjával párhuzamosan, mintegy arra reflektálva, megjelenik az „esztétikai médiium” modern fogalma, amelyet olyan munkák alapoztak meg, mint Clement Greenberg²⁴ vagy Rosalind Krauss könyvei²⁵ illetőleg egy másik diskurzusban felbukkan a fiatalabb testvérfogalma is, a „média”. A technológiai jelenségként felfogott és többes számban használt „média fogalmának története Marshall McLuhannal kezdődik az 1960-as években, Niklas Luhmann rendszerelméleteivel végződik az 1990-es években, és mindent magában foglal, ami a kettő között van”,²⁶ s rövid idő alatt óriási karriert futott be. „A média, röviden szólva, kurta létezése során egy tipikus amerikai sikertörténet nyomvonalán haladt. A XX. század elején úgy kezdte, mint a marketing egyszerű szolgálója, majd a XX. század végére a média – mint koncept – saját kultúrájának felülmúlhatatlan sztárja lett”²⁷. Ugyanakkor fogadtatása – erről tanúskodnak a kutatás során elemzett szakkönyvek – a művészettörténészek körében korántsem volt problémamentes. Ennek alátámasztásaként Van der Meulen egy 1998-as esztétikai enciklopédiából idéz egy jellegzetes passzust, amely kifejezetten problémásnak tartja a kommunikációtudományi médiafogalom használatát a művészettörténetben: „A *média* a közelmúltban vált a legnépszerűbb és legerjedtebb fogalomná, amely egyetlen gyűjtőfogalom a tömegkommunikáció különböző eszközeire – a film, a televízió, a nyomtatott újság, sőt a színház, a zene és a tánc »tömegmédiája«. Ez a fogalom, amely arra hívja fel a figyelmet, hogy a médiatudomány diszciplínája vagy a tömegkommunikáció egységes társadalmi vagy politikai jelensége mögött egy világos koncepció áll, valószínűleg a legkevésbé érdekes a médiáról alkotott fogalmak közül, és ehelyett célszerűbb volna a film, a televízió, a nyomtatott újság és hasonlók önálló tárgyalása.”²⁸

Miközben valóban meglehetősen zavar uralkodik ezen fogalmak pontos definíciója kapcsán, s értelmezésük erőteljesen függ attól, ki, hol, milyen intézményi, diszciplináris vagy tágabb kulturális kontextusból kiindulva fogalmaz meg valamilyen teoretikus reflexiót ebben a témában, a konkrét használati módjaik nem különíthetők

²³ Van der Meulen 2010. i. m. 4.

²⁴ Clement Greenberg: Towards a Newer Laocoon. *The Collected Essays and Criticism. I. Perceptions and Judgments 1939-1944*. Ed. John O'Brian. Chicago, 1986.

²⁵ Rosalind Krauss: „A Voyage on the North Sea.” *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, 1999.

²⁶ Van der Meulen 2010. i. m. 6.

²⁷ Uo., 6.

²⁸ *The Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly. New York, 1998. (online ed.), s. v. „Medium.” (A szócikk szerzője Andrew Harrison) – idézi: Van der Meulen 2010. i. m. 7.

el ilyen éles határvonalak mellett. Éppen ellenkezőleg. A két fogalom paradox viszonyát egy sajátos retorikai alakzattal, a *hendiadisz*-szal²⁹ írja le Van der Meulen, amellyel a fogalomtörténet egy sajátos fejlődési szakaszát is jelöli. Hiszen ezek a rokonértelmű kifejezések ugyanabból a latin „medius” szóból származnak, eredetükben egymáshoz kapcsolódnak, a külön fejlődésük éppen csak elkezdődött, csak később váltak szét, s tettek szert eltérő jelentéstartalmakra. Noha a diszciplináris különbségek – vagy ahogyan a német médiakutató, Werner Faulstich fogalmazott, „diszciplínaszpecifikus megalapozások”³⁰ – mindeközben folyamatosan fennmaradtak. Így (ahogy láthattuk) a hagyományos „médiium”-fogalom markánsan jelen van a művészettörténetben, miközben a „média” jelentősége másodlagos –, ám már viszonylag korán, az 1970-es években elindult valamifajta keveredés e használat- és szemléletmódok között.

S mintha pontosan ez a Van der Meulen által vázolt alaphelyzet volna érvényes Beke médiium-felfogására. Mert miközben jelentős távolságtartással szemléli azokat a megközelítéseket, amelyek a médiiumok vonatkozásában megelégszenek az „újszerűség” zsurnalista hangoztatásával,³¹ ugyanakkor osztózik a Van der Meulen által felvetett alapkérdésben: „Milyen okra vezethető vissza, hogy hiányzik egy olyan kritikai apparátus vagy nyelvezet (nem is beszélve egy olyan elméletről), amely érzékeny a mediális viszonyokra, és ezáltal releváns módon járul hozzá a művészet megértéséhez és megítéléséhez?”³² Erre a problémára javasol Beke az 1970-es évek végétől különböző megoldásokat.

Beke sem tesz különbséget a „médiium” és a „média” fogalom között – szinte csak az előbbi fordul elő a szövegeiben – ugyanakkor az általa kialakított koncepció nem sok közös vonást mutat a művészettörténet hagyományos médiium-felfogásával, annál közelebbi kapcsolat fűzi a kommunikációtudományban ekkortájt meghonosított média-elmélethez. Terminológiájában inkább tradicionális, ám szemléletmódjában újszerű volt tehát Beke 70-es években kialakított megközelítése, s talán a szöveg címében szereplő „új” jelző is erre a helyzetre próbál utalni.

A megfelelő médiium-fogalomhoz – vagy ahogyan sokszor nevezi: „a korszerű mediális szemlélet” felé – vezető első lépésként Beke különbséget tett a tömegtájé-

²⁹ Ez tulajdonképpen nem mást, mint hogy „egy fogalmat két megközelítőleg ugyanazon jelentésű szóval, szószerkezettel vagy tagmondattal adunk vissza, s az alkotó tagokat az és vagy s kötőszóval kapcsoljuk össze.” <http://htb.gyenoel.hu/images/f/f7/Alakzatok.pdf>

³⁰ Werner Faulstich: *Medientheorien, Einführung und Überblick*. Göttingen, 1991.

³¹ Ez különösen jól látható napjainkban, a digitális médiavilág leírásánál, ahol szinte varázsszóként működik az „új” média megnevezés. Ugyanakkor, mint a 2018-ban a Sage kiadónál megjelent közösségi-médiával foglalkozó kézikönyv szerzői figyelmeztetnek rá: „Az »új média«, amely egykor hasznos kifejezés volt arra, hogy az internetes kommunikációt megkülönböztessük a műsorszóró médiától, ma már ugyanolyan elavultnak tűnik, mint a »kibertér« vagy az »információs szupersztráda«, és határozottan az 1990-es években gyökerezik.” *The SAGE Handbook of Social Media*. Eds. Jean Burgess, Alice E. Marwick, Thomas Poell. Los Angeles – London – New Delhi, 2018. 3.

³² Van der Meulen 2010. i. m. 11.

koztatásra szánt médium (mass media), és ugyanezen médium kreatív (például művészi) használata között. E megkülönböztetés sokszor hivatkozott példája a videó alkalmazása a televízióban, illetőleg az 1970-es évektől egyre sokasodó kísérletek a videoművészet létrehozására. A kettő közötti különbség nem csupán a médium használatának eltérő módjában ragadható meg, hanem a médiaeszközöket körülvevő intézményi struktúrában. Amíg az egyik esetben a videót egy a gazdasági és a politikai térben jelentős hatalommal rendelkező szervezetben alkalmazzák, addig a másik használati mód az ellennyilvánossághoz, tipikusan egy struktúrán kívüli helyzethez kapcsolódik, ahol a fő kérdés az, hogy miként lehet kisajátítani, kreatív módon „félrehasználni” a tömegkommunikációs médiumokat. „A hagyományos médiumok esztétikai vagy nem esztétikai természetű »átfunkcionálása« (J. J. Lebel) már fontos előrelépés a korszerű mediális szemlélet felé”³³ – fogalmaz Beke egy programikus tanulmányában.

A saját médium-felfogás kialakításában – ahogyan erre korábban már utaltunk – döntő szerepet játszott az 1970-es években divatossá vált, nagy karriert befutott kommunikációtudományi médiaelmélet. E médiumfogalom gyökereit Beke egy világos, többször is tárgyalt genealógia mentén egészen Walter Benjaminig és Moholy-Nagy Lászlóig vezeti vissza, „összefonódik az akkori konceptuális (»mediális«) gondolkodással, valamint az olyan (teoretikus- és művész-)nevekkel, mint Marshall McLuhan vagy Nam June Paik, akik viszont Walter Benjaminra, vagy Moholy-Nagyra vezethetők vissza (ők pedig ma is teljes mértékben aktuálisnak tekinthetők)”³⁴. Legfontosabb hivatkozási pontja ugyanakkor a 60-as évek sztárszerzője, Marshall McLuhan kanadai médiakutató, s az általa kidolgozott technikai jellegű médiaelmélet. Beke számára leginkább a McLuhan-i média-fogalom fedti le az „új médium”, illetőleg a korszerű mediális szemléletmód jelentéstartalmát: ahol az elsődleges (művészeti) közlemény maga a „médium”, a médium sajátosságainak megismerése és továbbfejlesztése. Ezt a McLuhan által explicit módon megfogalmazott médiumközpontúságot véli tettenérhetőnek a korban jelentkező újfajta művészeti praxisban: „a képzőművészetben nem az az érdekes, hogy mit közöl, hanem az, hogy hogyan közli,³⁵ a „festészet mediális felfogása annyit tesz, mint láthatóvá tenni mindazt, ami a festészetben korábban transzparens maradt (mert nem a festészet, mint médium sajátosságaira, hanem a narratív témára figyeltünk).”³⁶ Mindez egy olyan médiumszemléletre utal, amelynek középpontjában a konkrét közleményen (a „narratív témán”, ahogy fogalmaz) túli világ elemzése, a (médium által kínált) lehetőségek – ma talán úgy mondanánk, hogy affordanciák³⁷ – letapogatása áll.

Beke számára nem csak azért jelentett távlatos perspektívát ebben az időszakban a (művészet) mediális felfogása, mert kitágította a művészetről való gondolkodás

³³ Beke 1997. i. m. 85.

³⁴ Uo., 269–270.

³⁵ Uo., 117.

³⁶ Uo.

³⁷ Ld. erről: Ian Hutchby: Technologies, Texts and Affordances. *Sociology*, 35. 2001. 441–456.

hatókörét, s megnyitotta a lehetőséget új művészeti gyakorlatok előtt, hanem azért is, mert ezen túl reflexívvé teszi az alkotót is, és egy új szinten tudatosítja a művészetvilágban zajló folyamatokat. Hiszen azáltal, hogy ez a mediális szemlélet megváltoztatja a művészeti gyakorlatot, s maga a médiumokkal/médiumukon folytatott munka kerül a praxis középpontjába, a művész számára felkínálja a médiakritika lehetőségét, a tudatos rákérdezést a saját médiumára, médiumhasználatára, ami az alkotómunka elengedhetetlen feltételévé válik.

Ráadásul a médium „puszta felmutatása” – ahogyan Beke fogalmaz – megvalósítja a különböző történeti avantgarde mozgalmak régi vágyát is: cseppfolyóssá és átjárhatóvá teszi a művészet és valóság közötti határokat. Létrejön valamifajta öngerjesztő folyamat, sajátos interferencia is: az új médium újfajta üzenetek létrehozását teszi lehetővé, amelyek folyamatosan megújítják magát a médiumot, s a megújult médium pedig újabb üzenetek befogadója/átalakítója/közvetítője lesz.

Ez a kiterjesztett médium-felfogás expanzív jellegű, „többé már nemcsak a technikai kommunikációs eszközök számítanak médiumnak, hanem minden, ami demonstráció eszköze vagy tárgya lehet.”³⁸ A képzőművészetben túllép a kanonizált médiumokon, s magában foglalja a művész egyéni leleményét, emblemikus témáját, sajátos anyagait, kifejezési eszközeit. Jellegzetesek Beke példái: „Tót Endrénél a zéró, az írógéppel imitált eső, vagy az öröm, Jovánovics Györgynél egy speciális gipszöntési technika, Pauer Gyulánál a »pszeudo«, Maurer Dóránál az »eltolhatás«, Méhes Lászlónál a festési folyamatban transzparenssé tett vászon, Szentjóby Tamásnál a »be prohibited« elve lépett fel a médium szerepében”.³⁹ És persze a felsorolás végén ott szerepel a tükör is, mint egy általa kedvelt, speciális médium. Egy 2001-ben megjelent, s műfaját illetően „Fikcióesszének” nevezett tanulmánya szinte az abszurditásig kitágítja a médiumelmélet lehetséges használati körét, hosszú listákat készítve és rendszerezve arról, hogy mi mindent lehet besorolni e fogalom alá. A Marshall McLuhan-féle 1964-es *Understanding Media*⁴⁰ könyv nyomán – amelyben a szerző több mint 20 médiumot tárgyal – Beke tovább bővíti, s kifejezetten a tárgyi világra alkalmazza ezt a fogalmat,⁴¹ majd egy általa kedvelt fordulattal, egy szentenciaszerű paradoxonnal zárja le a gondolatmenetet: „akkor minden médium, mert a médium minden.”⁴²

A médium és a medialitás középpontba helyezése a művészeti gyakorlatban, a médiakritika lehetőségének megteremtése, a művészetvilágon belüli reflexió növelése, a művészet és a valóság közötti határok átjárhatósága – ezek tekinthetők a Beke-féle médium-felfogás központi elemeinek.

³⁸ Beke 1997. i. m. 84.

³⁹ Uo., 84.

⁴⁰ Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York, 1964.

⁴¹ Beke László: Kiterjesztett médiumelmélet. Fikcióesszé. *Médiakönyv 2000–2001*. Szerk. Kaán Zsuzsa et al. Budapest, 2001. 15–21.

⁴² Uo., 21.

* * *

Valóban milyen viszonyban áll egymással a médiatudományban és a művészet-történetben használt médium-fogalom? Igaza van Van der Meulen-nek abban, hogy a közöttük lévő érintkezési pontokra hívja fel a figyelmet? Netán valamifajta közös kulturális logika fejeződik ki bennük? E kérdések megválaszolásához és a Beke-féle médium-felfogás kontextualizálásához érdemes kitekinteni a nemzetközi kontextusra, s megvizsgálni a korabeli művészet- és médiaelméleti megközelítések kapcsolatát.

Az 1960-as években a kanadai Marshall McLuhan megkerülhetetlen szerzőnek számított a médiatudományban, ugyanakkor kulturális szerepe messze túlmutatott a szaktudományi jelentőségén. Ezt tudományos pályafutása is jól példázza. Az eredetileg anglicista McLuhan az 1960-as évektől kezdve foglalkozott azzal a mélyreható kulturális-társadalmi átalakulással, amelyet az elektronikus média – főleg a televízió – megjelenése váltott ki, s amelynek egyik sokat emlegetett jele a nyomtatott kultúra hanyatlása. Az általa képviselt, technológiai-központú megközelítés lényege úgy foglalható össze, hogy a médium formája jelenti a tulajdonképpen tartalmát. Azaz bármely médiummal és szinte bármilyen mediális üzenettel kapcsolatban a formai tulajdonságok kutatása az elsődleges, nem pedig az általa megfogalmazott narratív tartalom vizsgálata. Ugyanakkor e technológiai jellegű média-terminus nem csak azt jelentette, hogy az akadémiai tudástermelés egy meghatározott területén – a médiatudományon belül – létrejött egy új, meglehetősen expanzív fogalom, hanem hangsúlyos szerepet kap a mediális gondolkodásmód, főleg a kulturális átalakulás, változás egészének szempontjából. Hiszen McLuhan fő megállapítása pontosan az, hogy a médiumok átalakítják az emberi természetet és kultúrát, s az érzékelés új formáit teszik lehetővé. Ez az elképzelérendszer jelentős hatás gyakorolt az akadémiai világon kívüli területeken is, széleskörű visszhangra talált a korabeli nyilvánosságban.

A médiakutató Jay Bolter egy érdekes tanulmányában tárja fel a McLuhan által képviselt kommunikációtudományi média-elmélet gyökereit és kapcsolódási pontjait a korszak más médium-konceptióihoz.⁴³ Álláspontja szerint a McLuhan-féle médiatudományi megközelítés korántsem jelentett radikálisan újszerű megközelítést, így szemléletmódja világos párhuzamokat mutat a korszak esztétikai művészetelméletét meghatározó modernista indíttatású művészetfelfogással. Ezen művészetelmélet meghatározó képviselője Clement Greenberg volt, „aki az olyan esszéiben, mint a *Modernista festészet* (1960), amellet érvelt, hogy egy adott médiumban dolgozó művész feladata az adott médium „kompetencia-területének” fejlesztése. Minden művészetnek azt kell célul maga elé tűzni, hogy fejlessze az adott médiumot, annak legfontosabb tulajdonságának vagy tulajdonságainak feltárása és kiterjesztése révén, hiszen a művészet célja azon alapvető jellemzők feltárása, amelyek minden egyes művészeti médiumot egyedivé tesznek. A festészet esetében ez a minőség a síksze-

⁴³ Jay David Bolter: McLuhan and the Legacy of Popular Modernism. *Journal of Visual Culture*, 13. 2014. 23–25. Részletesebben ld.: Jay David Bolter: *The Digital Plenitude: The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*. Cambridge (Mass.), 2019.

rűség volt, „egyedül a síkszerűség jellemezte egyedülálló és kizárólagos módon a festészetet”.⁴⁴ Bolter állítása szerint ez a greenbergi művészetelméletben megfogalmazott médium-központúság köszön vissza a McLuhan-féle médiaelméletben is.

Bolter egy általánosabb, médiatörténeti perspektívát választva szociokulturális változásként írja le, mint egy olyan kulturális folyamatot, mely során egy modernista, az elit-kultúrából származó fogalom – a „médium-specifikusság” („minden egyes művészeti ág egyedi és sajátos illetékességi területe egybeesik mindazzal, ami médiumának jellegében egyedülálló”⁴⁵ – fogalmaz Greenberg) – megjelenik egy olyan területen is, a televízió elektronikus médiumánál, amelyet korábban, hagyományosan nem soroltak az elit kultúrához. McLuhan ezt az elitkultúrából származó magyarázórendszert használja fel az új mediális környezet leírásához. Bolter bevezet egy jól operacionalizálható fogalmat e kulturális jelenség értelmezéséhez, ez pedig a „populáris modernizmus” kategóriája. Ez alatt azt a jelenséget érti, hogy az 1960-as évektől kezdve az amerikai társadalomban az elit és a populáris kultúra közötti határok mindinkább átjárhatóvá váltak, amelynek következményeképpen a modernizmus esztétikai elvei, kulturális normái leszivárogtak a populáris kultúrához sorolható területekre – így az új, elektronikus médiumok világába. A populáris kultúrában tevékenykedő vagy ezzel a területtel foglalkozó különböző szereplők és teoretikusok pedig fokozatosan átvették és beépítették ezeket a magyarázórendszereket.

Azonban nem egyszerű adaptációról van szó ebben az esetben. Így McLuhan sem elégedett meg azzal, hogy a modernista művészetszemlélet alapvető normáit – így a médium-specifikusságot – alkalmazta a médiarendszerek működési mechanizmusainak elemzéséhez, hanem ezt az elképzelésrendszert kiterjesztett a kultúra egészére. Greenberghez hasonlóan ő is esszenciákat keresett. Bolter abban látja a különbséget kettőjük alapállásában, hogy McLuhan nem az egyes művészeti ágak „lényegét”, médiaspecifikus tulajdonságait próbálta azonosítani, hanem az egyes médiumok alapvető jellemzőit kereste és azt vizsgálta, hogyan hatnak azok az emberre és a kultúrára azáltal, hogy különböző módokon „kiterjesztik” az érzékszerveket. Ezen

⁴⁴ Az idézet így folytatódik: „A kép behatárolt formája olyan korlátozó adottság vagy norma volt, amelyben a festészet a színházművészettel osztozott; a szín mint norma és eszköz pedig nemcsak a színházművészetnek, hanem a szobrászatnak is sajátja volt. Minthogy az alkotás síkszerűsége volt az egyetlen jellemző, amelyben a festészet nem osztozott semmilyen más művészeti ággal, a modernista festészet minden másnál inkább a síkszerűsége törekedett.” Clement Greenberg: *Modernista festészet* [1960] A hivatkozások alapja a Mélyi József gondozásában, illetve Török Patrícia fordításának átdolgozásával az *Ex-index* online folyóiratban megjelent szöveg: <https://exindex.hu/nem-tema/modernista-festeszet/>

⁴⁵ Greenberg érvelése így folytatódik: „Az önkritika feladata az lett, hogy minden egyes művészeti ág specifikus hatásai közül kiküszöbölje mindazokat, amelyekről elképzelhető, hogy bármely más művészeti ág médiumából vették kölcsön, vagy amelyeket egy másik művészet médiuma nekik kölcsönözhetett. Így válhatnak az egyes művészeti ágak »tisztává«, és ebben a »tisztaságban« találhatnak rá minőségi mércéjük, illetve függetlenségük garanciájára. A »tisztaság« önmeghatározást jelentett, az önkritika alkalmazása a művészetekben pedig szigorú önmeghatározással ért fel.” Uo.

a módon a McLuhan-féle médiaelméletben a médium az egész kultúra technológiai bázisát jelenti. A kultúra ezen mediális meghatározottságát híres könyveiben⁴⁶ történeti példák segítségével illusztrálja. Így részletesen bemutatta, ahogyan a nyomdagép által lehetővé tett linearitás és a tökéletes reprodukálhatóság megvalósította a „tipográfiai embert”, aki rendelkezik az individualizmus és az autonómia tulajdonságaival. A televíziós kép által kiváltott szinesztézia pedig az „elektronikus ember” megszületéséhez vezet, akinek zömében orális kultúrája alapvetően eltér a könyvnyomtatás korának fogyasztási mintáitól.

Ahogy korábban, a Beke-féle médium-felfogás kapcsán már láttuk, ebben a megközelítésben – éppen esszenciákat kereső kiindulópontja miatt – benne rejlik valamilyen ösztönös törekvés az inklúzióra. McLuhan így szinte minden technológiát médianak tekintett, miközben példái és kutatási területei széles spektrumot felölelnek, s a populáris kultúrára éppúgy kiterjednek, mint a magas kultúra jelenségeire. E felfogás, sajátos univerzalizmus-igény utóélete mindmáig érzékelhető – például abban a jelen mediakultúrájában is gyakorta hangoztatott állításban, mely szerint a digitális médium képes magába foglalni minden más médiumot, a filmet, a rádiót éppúgy, mint a fényképeket, valamint a nyomtatott könyveket.

* * *

Beke László itt röviden bemutatott és kontextualizált médiaszemléletének néhány eleme az 1980-as évek végén, az előadás címeként választott tanulmányban megváltozott, új hangsúlyok kerültek elő. A „korszerű mediális szemléletet” hangsúlyozó, fentiekben vázolt, alapjában véve (médiá)optimistának nevezhető kép átalakul és némileg elkomorul, s a mediális átalakulás negatív elemei kerülnek túlsúlyba. Ennek oka egyrészt az, hogy Beke számára úgy tűnik, a globalizálódó, az egyre iparszerűbbé váló médiarendszerek korában a mediális szemléletmódban alapvető szerepet játszó kísérleti/reflexív funkció háttérbe szorul, az alternatív használat lehetőségét felkínáló médiumokból tömegkommunikációs eszközök lettek. A digitális médiumokkal kapcsolatban előkerülnek azok a megoldatlan problémák, amelyekre éppen az információözön nehezen kezelhetősége mutat rá. Mintha korábban, az 1970-es években az akkori „új médiumok” megjelenésével együtt járó eufória háttérbe szorította volna azokat a megoldandó kérdéseket, nehézségeket, amelyeket éppen ez az átmenet okoz, s amelyek most, a digitális médiavilággal jobban érzékelhetőek lesznek. A különböző médiumrendszereket – fotó, mozgókép, televízió, videó, számítógép, hangtechnika – külön-külön vizsgálva két általánosabb problémát azonosít, mindkettő a mediális átalakulás okozta veszteségekkel kapcsolatos. A mediális átalakulások ugyanis sok esetben korábban fontos szerepet játszó, a kulturális örökség részét képező, az észlelést is meghatározó médiaformátumok kiszorulásához vezetnek, amelynek egy jól látható materiális jele Beke szerint a különböző nyersanyagok

⁴⁶ McLuhan 1964. i. m.; Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis: A tipográfiai ember létrejötte*. Ford. Kristó Nagy István. Budapest, 2001.

eltűnése. A másik hasonló nagyságrendű, megoldatlan probléma az új médiumokon keletkező adatok/információk tárolásának, átírásának, az archiválásnak a kérdésköre.

Ugyanakkor ezen a ponton érdemes visszakanyarodni a tanulmány elején megfogalmazott oktatási problémához, mert a Beke által kínált (kicsit paradoxonszerűnek tűnő) javaslatok (a specializálódás szükségszerűsége és a specializáció elkerülhetősége, az oktatás átalakítása interaktív tevékenységgé, a tanár személyiség és az oktatási struktúra ellentmondásokkal terhelt viszonya) mintha a „korszerű mediális szemléletmód” alkalmazásáról szólnának – most egy új területen, a művészeti felsőoktatás világában. Az oktatási tevékenység interaktivitásának középpontba emelése, a folyamatszerűség hangsúlyozása a művészetmenedzsment megteremtésének fontossága, kifejezetten olyan elemek, amelyek az új, digitális médiumok affordanciáira épülnek. A tudomány kutatásként való felfogása, a művészeti alkotófolyamat és a tudományos felfedezés közötti hasonlóságok kiemelése, a piac logikájának, a menedzsment fontosságának a felismerése pedig már olyan összetevők, amelyek beépíthetők egy új szak curriculumába.