

Maya Brush esztétikája

jelige: körte

Tartalomjegyzék

Az ókor és a reneszánsz testábrázolása.....	5
A felvilágosodás esztétikája	11
Az újmédia esztétikája	14
Maya Brush elemzése.....	18
Összegzés.....	20
Irodalomjegyzék.....	21

Maya Brush, vagyis a „homo virtualis” 2011. február 4-én született. Ő egy háromdimenziós szobor, aki egyszerre van jelen a valós és a digitális világban. Maya különlegessége abban rejlik, hogy velünk ellentétben a virtuális valóság szülötte, de kapcsolatba lép a valósággal. Azok az emberek, akiknek van másodlagos személyiségük a virtuális térben, pontosan fordítva cselekszenek, mint ő. Mayával ugyanúgy fel lehet venni a kapcsolatot az interneten keresztül, mint bárki mással: rendelkezik honlappal, email-címmel, és az egyik közösségi oldalon már több mint ezer ismerőse van. Ugyanúgy posztol, lájkol, képeket tölt fel, mint a legtöbb felhasználó. Rengeteg képzőművész ismerőse van, fotózásokra jár, mint egy igazi hús-vér modell. Eddig kétszer jelent meg a valós térben, az észtországi KUMU múzeumban és a németországi Morsbroich-i Múzeumban. A grafikája, sőt a Morsbroich-i Múzeumban róla készült kép is már-már annyira élethű, hogy gyakorlatilag nem látszik a különbség az ő képei és a retusált divatfotók között. Ő az első virtuális modell a világon, de könnyen elképzelhető, hogy őt majd több követi. Maya a virtuális szépség 6. generációja. Ő az első modell, aki teljesen számítógéppel lett megalkotva, neve is az őt megalkotó karakterrajzoló programokból ered, a Maya, illetve a Z-Brush program neveinek összeillesztéséből. Maya megalkotója Kirsten Geisler.

A 21. században megnőtt az igény az interaktív játékokra, illetve az interaktív közösségi oldalakra. A Second Life-típusú játékokkal és a közösségi oldalakkal egyre elterjedtebbé vált az ember megjelenése a virtuális térben. Ezekben a játékokban a felhasználók jobb vagy legalábbis érdekesebb oldalukat mutatják, és szebb külsőt igényelnek. A 21. századi technikának köszönhetően a karakterek egyszerre váltak élethűbbé, és paradox módon - a felhasználók igényének megfelelően - egyszerre idealizáltabbá. Maya Brush teste ennek megfelelően a végletekig idealizált, ő a tökéletes szépségű nő. Manapság azonban nemcsak a számítógépes játékokkal játszó szubkultúra igényei között szerepel a tökéletes test, hanem a divatvilág is erre törekszik, sőt egyre inkább a hétköznapiak is ezt közvetítik. Ma már például kész programok vannak az emberi arc szabályosságának lemérésére.¹ Nemrég jelent meg egy cikk,² ami egy versenyről számol be, ahol számítógépek segítségével számolták ki a jelentkezők arcának szabályosságát. Kutatók megállapították az arc paramétereit, végül nyolcezer jelentkező közül Florence Colgate lett a legarányosabb, bár hét százalékkal ő is eltér a tökéletestől. Napjainkban, ha kezünkbe veszünk bármilyen magazint (nem csak divatmagazint), abban a retusálásnak köszönhetően minden egyes emberábrázolás jelentősen

¹ http://www.beautyanalysis.com/index2_mba.htm (2012. 12. 18.)

² http://velvet.hu/trend/2012/04/26/ime_a_7_hijan_tokeletes_arcu_lany/ (2012. 12. 18.)

idealizált. A számítógépes programok használata a valóság nagyobb torzítását teszi lehetővé, ezáltal a képek azt a hamis látszatot keltik, hogy a modell valóban tökéletes, sőt nem öregszik.³ Manapság számítógéppel már nemcsak utómunkát képesek végezni a szakemberek, hanem modelleket alkotni is. Erre a legkiemelkedőbb példa (a divatiparban) a H&M cég 2011-es fehérneműkampánya, ahol már nem hús-vér emberek voltak a modellek, hanem számítógépes grafikával rajzolt nők. Ez alapján úgy tűnik, Maya Brushnak van jövője a divatszakmában, tényleg ő válhat a topmodellek új generációjának egy tagjává.



Dolgozatomban főként Maya Brush szépségének filozófiai és esztétikai hátterét tárom fel. Az első rész az ókori görög testábrázolással és ennek későbbi, reneszánsz hatásával foglalkozik. Ebben a részben tárgyalom Pithagorasz, Platón, Vitruvius felfogását a szépségről, valamint foglalkozom Leonardo da Vinci és Albrecht Dürer munkásságával. A második részben a szépség és a fenség fogalmát tárgyalom Edmund Burke és Immanuel Kant alapján, valamint foglalkozom Hegellel. A harmadik rész témája a virtuális valóság, az új média, illetve az emberi test kapcsolata a virtualitással Lev Manovich és Mark B. N. Hansen alapján. A negyedik részben pedig a Maya.jelenség két aspektusát vizsgálom. Dolgozatomban olyan kérdésekre keresem a választ, hogy mi a kapcsolat a világ matematikai felfogása és Maya Brush között, mi a kapcsolat az univerzális szépség és Maya Brush között? Mi az oka annak, hogy egy 21. századi alkotás testábrázolása az ókorig vezethető vissza? Maya a magas- vagy a tömegkultúra része? Mi történik olyankor, amikor a „homo virtualis” a virtuális térből kilép a valóságba?

³ Gondoljunk csak Claudia Schiffer 2012-es jubileumi Guess-fotóira, amiken úgy néz ki, mint pályája elején, az 1989-es Guess-reklámokban.

I. Az ókor és a reneszánsz testábrázolása

Az első részben Maya Brush szépségével foglalkozok Hans-Georg Gadamer⁴ és Heller Ágnes⁵ átfogó könyve alapján. Céлом nem csupán egy esztétikatörténeti vázlat megírása, hanem főleg az ókori, illetve a reneszánsz testábrázolás és Maya Brush közötti párhuzam feltárása. Ehhez számos filozófus munkásságát érintem, valamint bemutatom ezek kapcsolódását a „homo virtualis”-hoz. Bár első pillanatra az ókori és reneszánsz felfogás párhuzama a 21. századdal furcsának tűnhet, megpróbálom bebizonyítani, hogy a kulcs az ókori görögöknél található. Úgy vélem Maya a matematikai szépség reprezentálója, tökéletesen szimmetrikus és szabályos. Szépségét az arányon alapuló harmónia adja, ami egyértelműen az ókori görög művészetre és filozófiára vezethető vissza. Ahhoz, hogy megértsük a „homo virtualis” kapcsolatát az ókori testábrázolással, szükség van egy esztétikatörténeti vázlatra.

A görög arányelméletet Polükleitosz fogalmazta meg először. Ez a kánon - az egyiptomival ellentétben - nem „kézikönyvként” szolgált a művészek számára, hanem objektíven határozta meg az emberi test normális arányait. A görög antropometria éppen ezért megadta azt a lehetőséget a képzőművészek számára, hogy a perspektívához, a mozgáshoz, és az eurithmiához alakítsák az ideális kánont. Polükleitosz rendszere „organikus”, hiszen az emberi testből indult ki, az alapján határozta meg az arányokat, nem fordítva. A klasszikus antropometria tehát az egyes testrészek arányát határozta meg egymáshoz, illetve az egész testhez viszonyítva. Az emberi test arányait az egészhez viszonyítva, törtekben fejezték ki.⁶ Célja a szépség megragadása volt.⁷

Polükleitosz kánonja a püthagoreusok körében terjedt el. A világfelfogásukat a matematika határozta meg, éppen ezért úgy gondolták, a művészet szabályai is meghatározhatóak számok alapján. Úgy gondolták, a szám egy világrendszerező erő, ami a kozmosz összefüggéseit mutatja meg, ezért a művészeti alkotásokra is úgy tekintettek, mint szám alapján kompozicionált, örök érvényű művekre. Fontos a szám- és arányelméletnek szakrális vonzata, hiszen a számok a rend meghatározói, az emberi test kánonjával pedig az eredendő ősalakot ábrázolták.⁸ Püthagorasz első tanítványai számára az ellentétpárok közül csupán az egyik számított tökéletesnek, a másik rész a rosszat szimbolizálta. Ezért idegenkedtek a páratlan

⁴ Gadamer, Hans-Georg: A szép aktualitása, T-Twins, Bp., 1994

⁵ Heller Ágnes: A szép fogalma, Osiris-Gond, Bp., 1998

⁶ Az arányokat úgy állapították meg, hogy pl. az arc hosszúsága a test kilenced része, nem pedig úgy, hogy a test kilenc arc hosszúságú.

⁷ Panofsky, Erwin: Az emberi arányok stílustörténete, Magvető, Bp., 1976

⁸ Grassi, Ernesto: A szépség ókori elmélete, Tanulmány, Pécs, 1997

számoktól és az aszimmetriától. A legtökéletesebb forma a tengelyesen és középpontosan egyaránt szimmetrikus kör és gömb volt. Velük ellentétben Hérakleitosz és követői számára a harmóniát az ellentétek egyensúlya, a közöttük lévő feszültség jelentette. A harmónia effajta felfogása minden létezőt alapjaiban határozott meg. Később a két nézet együtt vált a görög művészet kánonjává, hiszen minden alak tökéletesen szimmetrikus volt, s az egyes részek aránylottak egymáshoz. Ennek az eszmének a továbbgondolása az aranymetszés, ami egyszerre jeleníti meg az arányosság összes szabályát, ugyanakkor azt tovább is tökéletesíti: „A” úgy aránylik „B”-hez, ahogy „B” „C”-hez.⁹ Az emberi testen ezt úgy kell érteni, hogy kiindulópontnak a köldököt vesszük, az „A” szakasz a fej hossza, a „B” az áll és a köldök közötti rész, a „C” pedig a köldök és a boka közötti egyenes. Ha megnézünk egy egészalakos képet Maya Brushról,¹⁰ lemérhető, hogy az aranymetszés szabályát tökéletesen kielégíti. A lemérhető szabályosságon kívül fontosnak tartom a filozófiai háttérrel is, mert úgy vélem, szoros kapcsolat fedezhető fel Platón szépségről alkotott gondolatai és a „homo virtualis” között. Platónnak Püthagoraszhoz hasonló a világképe, s egyben ő az első jelentős filozófus, aki foglalkozik a szépség fogalmával (az arányosságon kívül).¹¹ Az idea-tant kifejtve említi, hogy egy szép ember nem egyenlő magával a széppel, ugyanis a szép önálló léttel bír, független a hordozójától. Ezen kívül megfogalmazza: a szép egyetlen rendeletetése az, hogy szép legyen, s soha nem válik rúttá.¹² Ő vezette be az alkotórészek harmóniája és arányossága által létrehozott szépséget, éppen ezért (s mivel a művészetet az utánzat utánzatának tekintette) a geometriai formák szépségét hirdette, ami a világ matematikai felfogásán alapult. Úgy vélem, Maya Brush a platóni „hideg szépség” (H. Á.)¹³ megtestesítője. A „hideg szépség” az Erósz nélküli szépség. Erósz a szépség szerelme, a gyermeknemzés, szülés utáni vágy. A „hideg szépség” tehát mindezekről, mindenféle vágytól mentes. Itt kapcsolódik össze a szépség és a rend terminusa. A „hideg szépség” nem dűl fel a lelket, nem nyit utat az ösztönöknek, csupán formát és rendet teremt. A szép tehát a rend, a harmónia. Fontos gondolat, hogy a szép örökérvényű, állandó, semmiképpen sem mulandó. A „hideg szépséget” nem akarjuk magunkba olvasztani, célunk csupán a szemlélődés.¹⁴ A „hideg szépség”

⁹ Eco, Umberto (szerk.): A szépség története, Európa, Bp., 2005

¹⁰ <http://www.kirstengeisler.com/en/werke/> (2012. 12. 18.)

¹¹ Fontos megjegyezni, hogy Platón a szépség terminusát ontológiai létezőként gondolta el, nem esztétikai vagy művészeti fogalomként tárgyalta.

¹² Platón: Lakoma in: Platón összes művei I. kötet, Európa, Bp., 1984, 999. o.

¹³ Heller Ágnes: A szép fogalma, Osiris-Gond, Bp., 1998

¹⁴ Kant szépségfogalma nagyon hasonló Platón hideg szépségéhez: mindketten a vágymentességet és a szemlélődést/elidőzést hangsúlyozzák. A kanti szépség ellentétpárja azonban a fenség fogalma, míg a platóni hideg szépség párja a meleg szépség terminusa.

gyakorlatilag a tiszta, éteri szépség, míg ellentétpárjának, a „meleg szépségnek” (H. Á.)¹⁵ a jelzője a tisztátalanság. A „meleg szépséghez” Erósz kapcsolódik, ami felébreszti az állatias ösztönöket, hatására eluralkodik a káosz. Platón egyértelműen a „hideg szépséget” preferálja, hiszen az ön- és világteremtő, rendszerező erő.¹⁶ Hangsúlyozza, hogy minden szépnek van valami közös forrása, ennek feltárása pedig elengedhetetlen. Amíg ezt nem tesszük meg, addig a szépség élvezete csupán doxa marad.¹⁷

Mégis miért mondhatjuk, hogy Maya Brush a „hideg szépség” megtestesítője? Véleményem szerint Maya az örökkévaló szépség reprezentálója. Ahogy bemutatkozásában is írja egy közösségi oldalon, ő az örökös, univerzális szépség, aki soha nem válik csúffá, nem betegszik meg, nem hízik el, nem öregszik meg. Ez az időtlen szépség (ami úgy tűnik csak mesterségesen állítható elő, hiszen a legszebb arcú lány is eltér a tökéletestől hét százalékkal, ráadásul a testük össze sem lett hasonlítva az ideállissal) a platóni ideát megközelítő jelenség. Teste annyira hibátlan, hogy az már ridegséget, hidegséget áraszt, nem ébreszt vágyat. Egyetlen szépséghibája a kopaszsága, de ennek ikonográfiai jelentősége van. Az alteritás idején aktot csak mitológiai vagy bibliai témájú képen lehetett ábrázolni, s ezek az alakok is teljesen szőrtelenek voltak. Akkoriban a csupasz test a fejletlenség, a gyermekiség szimbóluma volt, nem ébresztett vágyat. Gondoljunk csak Gustave Courbet 1866-os, A világ eredete című festményére. Ez a kép nem csak a korabeli nézők számára volt felháborító: 2012-ben is tiltásra kerül az a felhasználó az egyik legnagyobb közösségi oldalon, aki feltölti ezt a festményt.¹⁸ A 19. század végén készült aktok két dolog miatt váltottak ki közfelháborodást: a művészek a meztelen testet többé nem szakrális keretek között ábrázolták, és a szőr megjelenése a testen pedig egyértelmű utalás a nemi érettségre, a szexualitásra. Courbet festménye minden határt felrúgva, naturalisztikus pontossággal ábrázolja a női nemi szervet, ami még ma is pornográf tartalomnak minősül az internetes oldalak etikája szerint. Erre a kis kitérőre azért volt szükség, hogy ikonográfiailag is bizonyítsuk, Maya Brush ábrázolása szexuális tartalmaktól mentes, s ezáltal is szorosan kapcsolódik a platóni „hideg szépség” terminusához.

Platónon kívül feltétlenül meg kell említeni Arisztotelészt is az ókori görög filozófusok közül. Bár ő keveset foglalkozik konkrétan a szép terminusával, a Poétika hetedik fejezetében megállapítja, hogy a szépség a renden és a méreten alapszik. „Továbbá: mivel a szép - akár élőlény, akár bármiféle dolog - bizonyos részekből tevődik össze, nem akárhogy

¹⁵ Heller Ágnes: A szép fogalma, Osiris-Gond, Bp., 1998

¹⁶ Platón: Az állam in: Platón összes művei II. kötet, Európa, Bp., 1984

¹⁷ Heller Ágnes: A szép fogalma, Osiris-Gond, Bp., 1998

¹⁸ http://hvg.hu/panorama/20110415_facebook_letiltas_courbet_vagina (2012. 12. 18.)

összerakottnak kell lennie, hanem megfelelő nagyságúnak. A szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van, s ezért sem a túl kicsi élőlény nem lenne szép, mert a szemlélet az érzékelhetetlenhez közeledve végül összezavarodik, sem a túl nagy, mert ekkor meg a szemlélet nem is tud működni, s a szemlélők előtt az egység és teljesség eltűnik, mint például egy tízezer stadion nagyságú élőlény esetében.”¹⁹ Arisztotelész és Platón számára a természet szépsége a műalkotások szépsége felett állt.²⁰ Az építészet képez egyedül kivételt, hiszen az nem a mimetikus művészet (techné mimetiké) része, hanem arkhitektoniké.²¹ Az építészet tehát az ideális szépség, a kozmikus rend kifejeződése.

Vitruvius a *De architectura* című könyvében leírta az emberi test arányait.²² Ez a könyv alapvetően nem a szépség meghatározására vagy annak ábrázolására szolgál, hiszen jórészt az építészeiről szól. A harmadik részben azonban az emberi test arányaival foglalkozik, és ami a legfontosabb, ez a tudás átöröklődött mind a középkorra, mind a reneszánszra. „Vitruvius, az építész azt mondja az építészeiről szóló művében, hogy az emberi test méretei a következők: 4 ujj tesz ki 1 tenyeret, és 4 tenyér tesz ki 1 lábat, 6 tenyér tesz ki 1 könyököt; 4 könyök teszi ki egy ember magasságát. Ezen túl 4 könyök tesz ki egy lépést, és 24 tenyér tesz ki egy embert. Az ember kinyújtott karjainak hossza megegyezik a magasságával. A haja tövétől az álla hegyéig terjedő szakasz egytizede a magasságnak; az álla hegyétől a feje tetejéig terjedő szakasz egynyolcada a magasságának; a mellkasa tetejétől a haja tövéig egyhetede az egész embernek. A könyöktől az ujjhegyig az egyötöde az embernek; és a könyöktől a hónalj hajlatáig egynyolcada az embernek. A teljes kézfej az egytizede az embernek. Az áll hegyétől az orrig, illetve a hajtótól a szemöldökig terjedő távolsága egyforma, s a fülhöz hasonlóan az arc egyharmada.”²³

A fentiekben láthattuk, hogy Maya Brush szépsége leginkább a püthagoreusok, valamint Platón nézeteinek felel meg. Maya tökéletesen kielégíti az aranymetszés szabályát és a vitruviusi arányokat, illetve szorosan összekapcsolódik Platón „hideg szépség” fogalmával.

Az ókor után térjünk át a keresztény képábrázolásra. A középkorban sem az emberi test matematikai arányosságának gyakorlatát, sem a testek háromdimenziós ábrázolását nem alkalmazták. Teljes egészében elvetették a görög antropometriát, helyette kétféle arányelmélet alakult ki: a bizánci és a gótikus. A bizánci művészet az emberi test arányait archosszban,

¹⁹ Arisztotelész: Poétika, Kossuth, Bp., 1994, 17. o.

²⁰ Bár Kant nem állít fel hierarchiát a természeti szép és a művészi szép között, példái általában a természeti szépre vonatkoznak. Hegel viszont a művészeti szép fölényét hirdeti.

²¹ Grassi, Ernesto: A szépség ókori elmélete, Tanulmány, Pécs, 1997

²² Vitruvius Pollio, Marcus: Tíz könyv az építészeiről, Quintus, Szeged, 2009

²³ Leonardo da Vinci a Vitruvius-tanulmányról

illetve orrhosszban fejezte ki.²⁴ Ez a rendszer mindent modulok alapján határozott meg (pl. három orrhossz az arc hossza és két orrhossz az arc szélessége), így a méret és a forma egyaránt a szabályoktól függött. Ennek köszönhetően az ábrázolni kívánt dolgot meg lehetett határozni geometriai formákkal. Így jött létre a geometrián alapuló ábrázolásmód. A gótikus rendszer már nem vette figyelembe a test organikus felépítését. Az ábrázolás alapjául szolgáló geometriai formák nem igazodtak az anatómiához, a testtől szinte független hálót alkottak. Ezek a formák a gótikus rendszerben sem arányokat, sem méreteket nem határoztak meg.²⁵ Erre tökéletes példa Villard de Honnecourt Mintakönyve,²⁶ melyben kétszázhatvannyolc, különböző témájú rajz maradt fenn.²⁷

A reneszánsz idején a keresztény Európa újra felfedezte az ókori filozófia tanításait, a művészetábrázolást és a számelméletet. Művészettörténeti szempontból a reneszánsz legfontosabb újítása a perspektíva felfedezése (a tér hármass felosztásán és az olajfesték feltalálásán kívül).²⁸ Bár a perspektivikus ábrázolást nem zárta ki a görög antropometria sem, a képek mégsem keltettek háromdimenziós érzést. Nem véletlen, hogy a perspektivikus ábrázolás reneszánsz idején fejlődött ki, hiszen a reneszánsz szintetizálta a görög antropometria kozmológiai értelmezését²⁹ a görög antropometria normatív esztétikai szabályszerűségével. A kor művészeti vívmánya tehát az arányelmélet egyesítése a mozgás fiziológiai váltoásaival és perspektíva matematikailag pontos ábrázolásával.³⁰ A reneszánsz mesterek közül kettőről beszélnek: Leonardo da Vinciről és Albrecht Dürerről.

Leonardo - akárcsak Alberti - továbbfejlesztette a görög arányelméletet saját mérései alapján. Ezek alapján határozta meg az ideális ember arányait, ugyanakkor módszeresen kutatta a mozgás hatására bekövetkező anatómiai és számtani változásokat is. Anatómiai és matematikai tudásának csúcspontja a Vitruvius-tanulmány. A kép gyakorlatilag azt a tényt illusztrálja, hogy egy feltartott karú, terpeszben álló test egy körbe illeszkedik, akinek az origója a köldök, a sugara pedig a köldöktől a lábfejig érő szakasz; valamint egy egyenesen álló, derékszögben kitarított karú testet egy olyan négyzetbe lehet illeszteni, amely oldalának hossza a test magassága, illetve a kinyújtott kar és a mellkas hossza. Ez az elv visszavezethető

²⁴ A görögökkel tehát pont ellentétesen.

²⁵ Panofsky, Erwin: Az emberi arányok stílustörténete, Magvető, Bp., 1976

²⁶ képek itt:

<http://hauntedcuriosities.lefora.com/2009/12/14/sketch-book-of-villard-de-honnecourt/> (2012. 09. 23.)

²⁷ Barnes, Carl F.: The portfolio of Villard de Honnecourt, Ashgate, Vermont, 2009

²⁸ Bár maga a művészettörténet mint tudomány is ekkor alakul ki, hiszen ekkorra tehető Giorgio Vasari életrajzgyűjteményének megjelenése a kor itáliai festőiről.

²⁹ A bizánci művészet előzménye és kozmológiai háttere arab eredetű. Ez a kozmologikus harmónia a világmindenség egyes részeihez számi és zenei megfeleléseket rendel.

³⁰ Panofsky, Erwin: Az emberi arányok stílustörténete, Magvető, Bp., 1976

arra a püthagoraszai tételre, ami egyébként a középkori világszemléletet is meghatározta, hogy a mikro- és a makrokozmoszt ugyanaz a matematikai és esztétikai elv fogja közre.³¹ A kör isteni szimbólum, tehát a makrokozmosz, a világmindenség, a négyzet földi szimbólum, a mikrokozmosz, az ember allegóriája.

Albrecht Dürer a reneszánsz német mestere az anatómiai tudását rendszerezte, s ez meg is jelent nyomtatásban. Legfontosabb munkája a *Vier Bücher von menschlichen Proportionen*.³² Ez a kor legrészletesebb tanulmánya az emberi test ábrázolásáról. Dürer feladta az egyetlen ideális embertípus megalkotását több jellegzetes típus megalkotásáért. Könyvében bemutatja, hogy egy arc jellegzetességeit az ideális koordináta-rendszertől való eltérés adja, a mozgást pedig a nyugalmi testhelyezethez viszonyítva lehet helyesen ábrázolni. Bár Dürer könyve a matematikai alapokon nyugvó testábrázolás csúcspontja, de egyben meg is haladja azt azzal, hogy az ő célja már nem egy ideális ember leképezése, hanem az arányokat felhasználva a realisztikus ember egyediségének lefestése.³³

Képzőművészeti példákon kívül megemlítenék egy irodalmi-filozófiai művet is: Agnolo Firenzuola *A női szépségről*³⁴ című munkáját. Ez a szerelmi traktátus - számtalan hibája ellenére is – érdekes olvasmány a kor szépségeszményéről.³⁵ A dialógus a platóni és az arisztotelészi felfogást jeleníti meg (néhol talán keveri is), bár inkább az arisztotelészi felé húz. A platonikusok szerint az arányos test csupán a szépség alapanyaga, feltétele; míg Arisztotelész követői szerint az arányosság a szépség alapja, oka. Firenzuola így definiálja a szépséget: „a szépség nem más, mint egyfajta rendezett összhang, a kompozícióból eredő rejtett harmónia, több különböző rész egyesülése és összekapcsolódása, amelyek önmaguktól és önmagukban, saját minőségük és szükségük szerint megfelelőképpen arányosak, és így valamilyen módon szépek is, de amelyek mielőtt egyetlen testet formálva egyesülnének, egymástól mégis eltérnek és különböznek.”³⁶ A szépségről való fejtegetés Vitruviusból indul ki, vagy inkább Vitruvius valamelyik feldolgozásából.³⁷ Az első dialógusban megadja a test, illetve az egyes testrészek arányait és hasznát; a másodikban pedig a jelenlévő nők testrészeiből összeállítja az ideális emberi testet. A test anatómiáján kívül megemlíti néhány megfoghatatlan tulajdonságot, ami szintén hozzájárul egy nő szépségéhez (pl. elegancia, báj,

³¹ Eco, Umberto (szerk.): *A szépség története*, Európa, Bp., 2005

³² képek itt: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/durer_home.html (2012. 12. 18.)

³³ Trapp, Wilhelm: *Der schöne Mann: Zur ästhetik eines unmöglichen Körpers*, Erich Schmidt Verlag GmbH&Co., Berlin, 2003

³⁴ Firenzuola, Agnolo: *A női szépségről*, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2010

³⁵ 1541-ben jelent meg nyomtatásban, de valószínűleg már korábban elkészült.

³⁶ Agnolo Firenzuola: *A női szépségről*, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2010, 21. o.

³⁷ Molnár Dávid: Agnolo Firenzuola, a szépség anatómusa in: Agnolo Firenzuola: *A női szépségről*, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2010

kisugárzás), de ezeket a fogalmakat nem tudja pontosan meghatározni, és csupán mellékesnek tartja a harmóniához képest.³⁸

A matematikai ábrázolásmód története a reneszánszsal le is zárult. Az ideális arányok visszaszorultak a művészeti anatómia könyvekbe, hiszen a barokktól fogva az emberábrázolás az egyediséget célozta meg. A romantikában megjelent a rútság esztétikája, az avantgárd mozgalmak létrejöttével pedig úgy tűnt, mindenféle esztétika kiveszett a művészetekből. Az ezredfordulón az újmédia-művészek megjelenésével azonban egy új tendencia figyelhető meg: a művészet visszatér és reflektál a szép hagyományaira. Ezt tette Kirsten Geisler is, amikor megalkotta Maya Brusht.

II. A felvilágosodás esztétikája

Az ókori görög művészetelmélet és antropometria áttekintése után térjünk át a felvilágosodás korára, az esztétika tudományára. Ebben a részben Immanuel Kant szépségfogalmát vizsgálom, és feltárom, hogy mit jelent az univerzális szépség, illetve a tiszta művészet fogalma, valamint hogy kapcsolódik az ő filozófiája a „homo virtualishoz”. Ezen kívül foglalkozom a hegeli „művészet vége” tézis értelmezéseivel.

Burke esztétikája sok pontban kapcsolódik Kantéhoz: mindketten megkülönböztetik a szépség és a fenség terminusát. Burke egyértelműen a fenség felsőbbrendűségét hirdeti a szépséggel szemben. Az ő nézőpontja hatásközpontú, a szubjektumban keltett érzés alapján különbözteti meg a két fogalmat. A szépség csupán szeretet ébreszt, a fenség viszont szenvedélyt. Ugyanakkor kiköti, hogy a szépség nem feltétlenül ébreszt vágyat, vagyis inkább ami vágyat ébreszt, az nem feltétlenül szép. A szeretet és a vágyakozás között a birtoklás a különbség. A szépet nem kell birtokolni.³⁹ Burke azonban túllép az antik hagyományon, mely szerint a szépség az arányokon alapul: „Az arányosság, miként a rend minden ideája is, szinte teljes egészében az illeszkedéssel függ össze, ezért az értelem teremtményének, s nem pedig az érzékekre és a képzeletre ható elsődleges oknak tekintendő.”⁴⁰ Itt látszik, hogy Burke a szép fogalmát azonosítja a „nekem tetsző”-vel vagy a „bennem szeretet ébreszt”-tel. Ő teret enged a szubjektumnak, elveti az univerzalitás elvét.

Kant ezzel szemben azt állítja, a szép mindenki számára szép. Ugyanakkor látszólag paradox módon megállapítja, hogy minden értékítélet a szubjektum forrása, nincs egy meghatározott elv, ami megadhatná a szép általános kritériumait. Kérdés számomra, hogy mi lehet akkor ez

³⁸ Firenzuola, Agnolo: A női szépségről, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2010

³⁹ Ezek a gondolatok majd megjelennek Kantnál is.

⁴⁰ Burke, Edmund: Filozófiai vizsgálódás a fenségről és a szépről való ideáink eredetét illetően, Magvető, Bp., 2006

a „közös alap”, „amelynek köszönhetően az emberek egybehangzóan ítélik meg a formákat, melyekben nekik tárgyat adnak”.⁴¹ A közös forrás Kant szerint maga az ember, hiszen az ember rendelkezik egyedül a reflektáló ítélőerő képességével. Ezen kívül a szép mulandó, akárcsak az emberi lét. A szép tapasztalata tehát az ember kiváltsága. Számára a tetszés egyenlő a széppel: „Mert az ember nem nevezhet szépnek valamit, ha az csupán neki tetszik. Vonzó és kellemes sok minden lehet számára, ezzel nem is törődik senki; ha azonban valamit szépnek nyilvánít, akkor ezáltal ugyanazt a tetszést várja el másoktól is: nem pusztán a saját szempontjából, hanem mindenki nevében ítél, s ekkor a szépségről úgy beszél, mintha az a dolgoknak volna tulajdonsága.”⁴² Akárcsak Burke, Kant is az öröm érzetéhez kapcsolja a szépség fogalmát, s ő is elutasítja a vágyakozást, a birtoklási vágyat a széppel kapcsolatban, hiszen az értékítéletnek érdekmentesnek kell lennie. Az érdekmentes szó semmiképpen sem az érdekkeltő ellentéte, csupán a részrehajlást zárja ki a tiszta értékítéletből, s egyúttal elutasítja a tárgy funkcióján, illetve a morális érdeken alapuló értékítéletet is. Ezáltal jut el Kant a funkció nélküli, a tiszta művészet gondolatához. Így lesz Az ítélőerő kritikája a l’art pour l’art, illetve a poésie pure megalapozó filozófiája. Az ízlés a helyes értékítéletet, vagyis a szép felismerését jelenti, ami nem magától értetődő, hanem szert kell tenni rá. A cél, a szépség ideáljának önmagunkban való létrehozása. Kant azonban nem tesz különbséget jó ízlés és rossz ízlés között, szerinte az ítéletünket nem lehet, egyúttal nem is kell bizonyítani. A felvilágosodás fő eszméje, az emberi egyenlőség itt érhető tetten: bárki jogosan megállapíthatja egy természeti tárgy szépségét. Ez pedig a minden ember birtokában lévő értelemnek és a képzelőerőnek köszönhető. A helyes ízlésítélet az értelem és a képzelőerő egyenrangú összjátékának tudható be. Itt nagyon fontos az egyenrangú kifejezés, hiszen Kant nem állít fel semmiféle hierarchiát esztétikájában (ellentétben Platónnal vagy Hegellel), s úgy gondolja az értelem és a képzelőerő közé sem lehet relációt felállítani. Ha ez az egyensúly felborul, akkor válik ízlésítéletünk helytelenné. Kant nem feltételez velünk született esztétikai érzéket, viszont szerinte az értelem és a képzelőerő az emberi nem sajátja kultúrától és iskolázottságtól függetlenül. Az ízlésítélethez csupán ezt a két tulajdonságot kell tökéletes egyensúlyba hozni. Éppen ezért a szépséget csak az emberben lehet meglegelni, s csak az ember tudja felismerni.

Hegel esztétikai előadásaiban új hierarchiát állít fel: a művészeti szép felsőbbbségét hirdeti a természeti széppel szemben. „A művészeti szépség ugyanis a *szellemből született és újjászületett* szépség, s amennyivel a szellem és termékei magasabbrendűek, mint a természet

⁴¹ Kant, Immanuel: Az ítélőerő kritikája, Osiris, Bp., 2003

⁴² Kant, Immanuel: Az ítélőerő kritikája, Osiris, Bp., 2003, 122. o.

és jelenségei, annyival magasabb rendű a művészeti szép is a természet szépségénél.”⁴³ Hegel szerint a szép és az igaz szorosan összekapcsolódik. Az igaz maga az eszme, a szép az eszme külső megnyilvánulása, „az eszme érzéki *látszása*”.⁴⁴ Megállapítja, a művészet már nem „az abszolútum tudatosításának legmagasabbrendű módja” (Hegel),⁴⁵ a művészet elveszítette a magától értetődő igazságát. A művészeknek igazolniuk kell alkotásuk műalkotás voltát, hiszen egy alkotó sem tudja kivonni magát saját világából, ami azonban nem kedvez a művészeteknek. Itt hangzik el Hegel meghatározó tézise: „a művészet – legmagasabbrendű meghatározása értelmében – számunkra már a múlté, és azé is marad”.⁴⁶

Gadamer⁴⁷ a művészet múltjellegével kapcsolatban írja, hogy Hegelnek alapvetően igaza volt: a művészet magától értetődő jellege megszűnt, rászorul a legitimáció aktusára. Az ókori görögöknél a műalkotás az isteni megjelenése volt. Később az egyház igazolta a művészet létezését és formanyelvét. A 19. században ez a konvenció azonban megszűnt. Hegel tézise erre a megszűnésre vonatkozik, ami magával vonja azt, hogy az újkor művészeinek meg kell teremteniük saját közösségüket, saját formanyelvüket, vagyis legitimálniuk kell művészetüket. A konvenciók eltörlésével a gondolkodás feladata lett a művészet megértése. Az önigazolás aktusa alól egy modern művész sem vonhatja ki magát. Éppen ezért van olyan nagy jelentősége a modernitásban reflektáltságnak: a reflexióban olvad össze a történeti tudat a jelennel. Véleményem szerint Kirsten Geisler azzal, hogy a vitruviusi szabályok szerint építi fel modelljét, megteszi a lépést művészete legitimálása felé. A múlt (Maya Brush ábrázolása) és a jelen (a 21. századi technika) így olvad össze Geisler munkásságában.

Heller Ágnes a hegeli „művészet vége” tézisének értelmezése során felteszi a kérdést Heidegger nyomán: tévedett Hegel? Heideggerrel egyetértve az a választ adja, hogy a kérdés még nem eldöntött. Ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy Hegel jóslata empirikusan beteljesedett. Heller – akárcsak Gadamer – belátja, manapság az eredetiség helyett a reflexió a jelentős a művekben. A reflexió pedig emlékezés, nosztalgia valami iránt, ami régen a művészet része volt. Ez pedig többek között maga a szépség. Heller Ágnes így fogalmaz: „Mintha az emlékezésben és az emlékezésért élnénk, mintha a szépséggel való találkozásunk egyetlen lehetősége a múltba való visszanézés volna.”⁴⁸ Itt találhatunk választ a dolgozat azon kérdésére, hogy a 21. században egy képzőművész, aki a legmodernebb technikával alkot, miért nyúl vissza egészen a testábrázolás ókori kánonjáig, hogy megalkossa a tökéletes

⁴³ Hegel, G. W. F.: Esztétika, Gondolat, Bp., 1974, 5. o. (kiemelés Hegeltől)

⁴⁴ Hegel, G. W. F.: Esztétika, Gondolat, Bp., 1974, 45. o. (kiemelés Hegeltől)

⁴⁵ Hegel, G. W. F.: Esztétika, Gondolat, Bp., 1974, 9. o.

⁴⁶ Hegel, G. W. F.: Esztétika, Gondolat, Bp., 1974, 10. o.

⁴⁷ Gadamer, Hans-Georg: A szép aktualitása, T-Twins, Bp., 1994

⁴⁸ Heller Ágnes: A szép fogalma, Osiris-Gond, Bp., 1998, 226. o.

szépségű nőt. Heller Ágnessel egyetértve azt gondolom, hogy manapság a művészet elvben nem tud szép lenni. A modernitás újdonsága egyértelműen a reflexió. Maya Brushban a modern technika és a „reflexív emlékezés”⁴⁹ (H. Á.) elegye a lenyűgöző. A technika és a reflexió révén válhat egy nem modern esztétikán nyugvó alkotás a végletekig modernné.

III. Az újmédia esztétikája

Dolgozatom harmadik részében az újmédia filozófiájával és virtuális valósággal foglalkozok Lev Manovich és Mark B. N. Hansen munkássága nyomán.

Lev Manovich szerint a médium fogalma a digitális ábrázolásra való áttérés során krízisbe került, ugyanis azzal, hogy mind a tömegkultúra, mind a magaskultúra anyagának áthelyeződött a digitális technológiákra, megszüntette a korábbi hordozón vagy médiumon alapuló megkülönböztetés lehetőségét. Az internet elterjedése eltörölte a tömeges terjesztésre szánt és szubkultúrák számára készült, kevesebb példányszámú anyagok közötti különbséget. Éppen ezért a médium alapú terminológiák ma már nem használhatóak, új fogalmi rendszer bevezetésére van szükség. Manovich a posztmédia esztétika létrehozását szorgalmazza. Ennek kijelöli irányait, amiben (az új terminológián kívül) a legfontosabb a régi és az új művészet folytonossága mind a régi technikák mai művészetre való alkalmazásával, mind a jelen generációnak a régi kultúra hozzáférhetővé tételével. Manovich bevezeti az információs viselkedés fogalmát, hiszen a felhasználói taktikák bizonyos mintákat követnek, nem véletlenszerűek. Az információs viselkedés az információ-feldolgozás módjait jelenti. Információ-feldolgozás alatt az email-írást és fogadást, a telefonálást, a múzeumba járást, az SMS írást és fogadást stb. érti. A fogalom bevezetése azért is célszerű, mert manapság az életünk információ-feldolgozásból áll. A művészek az információt kódolják, a befogadók ezt dekódolják. Éppen ezért lenne szükséges az olyan fogalmak bevezetése, mint az információs interfész vagy az információs viselkedés mind a mai, mind a régi kultúrák vizsgálata során.⁵⁰ Manovich a *The Language of New Media* című könyvében⁵¹ arról értekezik, hogy miben új az újmédia. A reneszánsztól a film megjelenéséig a néző egy bizonyos ponthoz rögzítve volt, keretbe („screen”) lett kényszerítve, hogy teljes egészében láthassa az alkotást. Az egy iránypontos perspektíva felfedezésével megkezdődött a test bebörtönzése, hiszen a nézőpont rögzített és adott volt. A mozi volt az első médium, ami lehetővé tette a különböző terekben

⁴⁹ Heller Ágnes: *A szép fogalma*, Osiris-Gond, Bp., 1998

⁵⁰ Manovich, Lev: *Posztmédia esztétika: Krízisben a médium*
<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=227> (2012. 12. 18.)

⁵¹ Manovich, Lev: *The Language of New Media*
<http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf> (2012. 12. 18.)

való mozgást a nézők elmozdulása nélkül. Ez azonban intézményesítette a néző bebörtönzését. Ezzel a gondolattal kapcsolatban érdekes megvizsgálni Gadamer egy szövegrészletét,⁵² ami nagyon hasonló tényre sugall. Azt írja, hogy egy épületről készült fénykép mindig festőibb, lenyűgözőbb, mint maga az épület. Ugyanakkor ez egyszerű szemfényvesztés: a festőiség szemfényvesztése. Ilyen esetben a festői látvány megtéveszt, és kevesebbet ad – szépsége ellenére is –, mint a valós épület. Gadamer ugyanúgy a mozgás szabadságát, a körbejárhatóságot méltatja, mint Manovich a virtuális valóság esetében. Ha megfordítjuk Gadamer gondolatát, miszerint az épület által kiváltott érzéki tapasztalatunk sosem jelenik meg az általunk (vagy akár egy hivatásos fényképész által) készített képen, színre lép a „screen” kérdése is. Egy városnézés során készített fénykép több problémát vet fel. A kamera máshogy lát, mint az ember: a legfőbb probléma itt is a keretbe foglalás. Egyrészt a térlátásnak köszönhetően a szemünk nem téglalap alakban lát, másrészt a mozgásnak köszönhetően másodpercek alatt kiegészíthetjük a szemünk által készített képet. Gadamer nyomán gyakorlatilag újrafogalmaztuk, s kissé árnyaltuk Manovich problémafelvetését a rögzített képpel kapcsolatban.⁵³ Manovich tehát ezek miatt a problémák miatt tekint úgy a virtuális valóságra, mint a mozgás szabadságának, a világ kitágításának lehetőségére. Szerinte a virtuális valóság újdonsága épp ebben keresendő: a néző többé nem mozdulatlan. Korábban az emberi test és a mása között éles határ húzódott, a virtuális valóság azonban szakított ezzel a hagyománnyal. A képzőművészeti alkotásoknak volt kerete, meghatározott kiterjedése, a virtuális valóság (későbbiekben VR) „screenless”, azaz nincs keretbe foglalva, s nincs demarkációs vonal a valóság és a virtualitás között. A VR nem a reprezentáció, hanem a szimuláció hagyományán nyugszik. A reprezentáció során a néző és kép között elkülönül a tér, míg a szimuláció során a fizikai és a virtuális tér koherens, gyakorlatilag a valós tér folytatása. A virtuális valóságban a fizikai tér eltörlődik. Manovich a virtuális valóságot vizuális paradoxonként definiálja, hiszen a mozgás eddig soha nem látott szabadságát adja, ugyanakkor az emberi test hozzá van láncolva a géphez.

Hansen a Test és kép között: Miért „új” az újmédia-művészet című tanulmányában⁵⁴ bírálja Manovich The Language of New Media című könyvét. Kritikájának fő pontja az, hogy

⁵² Gadamer, Hans-Georg: A szép aktualitása, T-Twins, Bp., 1994, 70. o.

⁵³ Fontos megjegyezni, hogy Deleuze sokkal nagyobb hasonlóságot vél felfedezni az emberi test és a kamera működése között. Szerinte a test szűrőként funkcionál: az univerzum rengeteg képéből a számára legmegfelelőbbet kiválasztja, arra fókuszál. Így jön létre az adott ember saját valósága, tere, ideje. Ez a kiválasztás szerinte teljesen homológ a filmes vágással és a keretbe helyezéssel. Hansen azonban erőteljesen bírálja Deleuze felfogását, hiszen ez az emberi megtestesítéstől teljesen függetleníti az észlelést. Hansen szerint a film keretező technikája nem állítható párhuzamba a test keretezésével.

⁵⁴ Hansen, Mark B. N.: Test és kép között: Miért „új” az újmédia-művészet in: Kiss Gábor Zoltán (szerk.): Narratívák 10.: A narrációtól az attrakcióig, Kijárat, Bp., 2011

Manovich az újmédiát a korábbi médiához hasonlítja, s a könyv nem értelmezi az újmédia megjelenéséből adódó következményeket. Ezáltal az újmédia csupán a régi felfokozott változatává válik. Hansen nem ért egyet Manovich azon tézisével, hogy a digitális kép a test bebörtönzését jelentené. Bár a digitális kép keretek közé (monitorba) van szorítva empirikusan, de maga az adathalmaz szerint határok nélküli, polimorf. Hansen szerint a virtuális valóság több mint egy felfokozott szimuláció, ugyanis a fizikai és a virtuális tér közötti koherencia nem csupán illúzió, hanem valóságos. Azzal, hogy Manovich kijelenti, hogy a virtuális valóságban az empirikus tér szertefoszlik, kimondja annak alárendeltségét, vagyis hogy a virtuális valóság kiüresíti az empirikus teret. Hansen úgy véli, a fizikai teret nem lehet megsemmisíteni, hiszen a virtuális teret is az empirikus én érzékeli.

Mark B. N. Hansen *New Philosophy of New Media* című könyve⁵⁵ alapvetően az emberi test és a digitális világ kapcsolatát vizsgálja. Hansen célja Henri Bergson filozófiájának feltámasztása és frissítése. Hansen Bergson által inspirált médiamegközelítésének védelme az érzékek bővítését és felfordítását követelte meg. Lev Manovichsal és Jonathan Craryval szemben úgy véli, hogy az új média nem helyezi át az ember látókörét egy, a valóságtól elszeparált síkba. Hansen szerint a digitális média, vagyis a vízió nem áll a valós tér fölött, hiszen a kép feldolgozása is testi folyamat. A digitális médiában látható információt is a valós térben lévő test dolgozza fel. Ahogy a digitális média elveszíti anyagi sajátosságát, úgy az emberi test szerepe egyre hangsúlyozottabbá válik. A digitális kép statikusnak tűnik, a valóságban azonban dinamikus és folyamatszerű, hiszen bármelyik pillanatban megváltozhat. A kép interakcióba lép a befogadóval: egy gombnyomással nagyítható, reprodukálható, és számtalan változata létrehozható. Ezeknek a műveleteknek pedig az emberi test a vezérlője.⁵⁶ A virtuális valóság tehát agyi-testi teljesítmény. Ez azt jelenti, hogy Hansen a digitális média forrásának nemcsak a technikát, hanem az emberi test biológiáját is tekinti.⁵⁷

Hansen célja az újmédia esztétikuma és a megtestesítés elméletének párhuzamba állítása. Ehhez Bergson érzékelési elméletét gondolja át.⁵⁸ Bergson szerint az emberi test szűrőként funkcionál: az őt körülvevő képekből kiválasztja a számára fontosakat. Ez a kiválogatás maga az észlelés a bergsoni terminológiában. Az észlelés az önmeghatározás alapján választja ki a világ képeiből a neki megfelelőt. A cselekvő test tehát az önmeghatározás központja. Bergson

⁵⁵ Hansen, Mark B. N.: *New Philosophy of New Media*, The MIT Press, London, 2004

⁵⁶ Ezen a felfogáson alapul Tim Coe *A perfect face* című 2006-os installációja, ahol a kiállítás látogatói Claudia Schiffer arcát torzíthatták tetszésüknek megfelelően.

<http://tim-coe.net/htmlcontent/APerfectFace.html> (2012. 12. 18.)

⁵⁷ Hansen feltételezéseit megerősítették a neurológiai kutatások is. A könyvben főleg Francisco Varela munkásságára hivatkozik.

⁵⁸ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Diederichs, Jena, 1919

megkülönbözteti a kép jelenlétét és képviselését: a képviselés mindig kevesebbet mutat, mint a jelenlét, hiszen a kép általánosan jelen van, a képviselés pedig a test számára észlelt kép. Ahhoz, hogy az észlelés létrejöjjön, a kép jelenlétének egy részét figyelmen kívül hagyjuk. Hansen arra jut, hogy Deleuze érzékelési elmélete alapvetően hibás, és Bergsonból kellene kiindulni az újmédia-művészet értelmezése során.⁵⁹ Megállapítja, hogy a digitalizált kép legfőbb jellemzője a flexibilitás. Ez annak tudható be, hogy a kép apró numerikus darabkák összessége, amely mind-mind értelmezhető önálló egységként is.

Hansen felteszi a kérdést, hogy ha ennyire megváltozott maga a kép a digitalizációnak köszönhetően, vajon miért ragaszkodunk még mindig ehhez a terminushoz? Ezzel a kérdéssel már foglalkozott Manovich a *The Language of New Media* című könyvében.⁶⁰ Ő azt mondja, hogy az új média megadja a lehetőséget a felhasználó számára, hogy részt vegyen a digitális valóság kialakításában. A fogyasztó ezáltal aktív felhasználóvá válik, nem egyszerű néző, hanem résztvevő lesz. Hansen ezt a kérdést az emberi test és a digitalizált kép közötti viszonyban vizsgálja. Szerinte újra kell definiálni a kép fogalmát: a digitális kép már nem egy felületi megjelenés, hanem az információ megtestesített érzékelhetőségének irányítója. A bergsoni test, mint szűrő hasonlatot egy ponton frissíteni kell Hansen szerint. A digitalizált világban a test nem egyszerűen a már létező képek közül válogat, hanem a folyamat során maga is képet alkot. Hansen felhívja a figyelmet arra, hogy a kortárs médiaművészek esztétikai kísérleteikben továbbviszik Bergson elméletét, azáltal, hogy a keretezés létfontosságú a kiállításokon. A keretezés technikája által képes az emberi test az áradó információból képet létrehozni. Ilyenkor tehát igaznak bizonyul Hansen elmélete: a néző az észlelés során szó szerint képet alkot.

IV. Maya Brush elemzése

Mint azt az első részben bemutattam, Maya Brush az ókori szépségideál reprezentálója. Hansen szerint Geisler munkája az emberi arányokról való felvilágosítással szolgál.⁶¹ Az alkotó egyszerre reflektál a görög testábrázolásra, és a 21. századi szépségeszményre. A kettőben az a közös, hogy csak mesterségesen állítható elő teljes mivoltában. A „homo virtualis” létezése azonban ennél összetettebb: felmerül a kérdés, hogy egy olyan jelenség, aminek célja a társadalom igényeinek kielégítése, lehet-e a magaskultúra része? Valamint - Adornóból kiindulva – lehet-e a média a magaskultúra képviselője? Adorno *A kultúripar* című

⁵⁹ lásd: 53. lábjegyzet

⁶⁰ Manovich, Lev: *The Language of New Media*
<http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf> (2012. 12. 18.)

⁶¹ Hansen, Mark B. N.: *New Philosophy of New Media*, The MIT Press, London, 2004

munkájában⁶² azt írja, hogy minden médium a tömegkultúra közvetítője, hiszen az összes szabványosított, és működésükhöz csupán gazdasági érdek fűződik. Megállapítja, hogy a szubjektum teljes elnyomása a rádió megjelenésével kezdődött: a telefon még teret engedett a szubjektumnak, a rádió (majd később a televízió) csupán hallgatóvá (nézővé) degradálta az individuumot. Kirsten Geisler a munkássága során (sőt maga Maya Brush is) teljes mértékben kihasználta a média adta lehetőségeket, ugyanakkor fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy Geisler célja a Dream of Beauty programban a befogadó passzivitásának megszüntetése volt. A Dream of Beauty 1.0 Maya Brush legkorábbi verziója. A kiállításon videóbeszélgetést lehetett kezdeményezni a modellel. Ebben az esetben a szabványosított kultúripar miatt identitását veszített szubjektum újjászületett – a média révén! Ebből a szempontból tehát nem tudok egyet érteni Adorno mély antikapitalista felfogásával: a média is felhasználható a magaskultúra létrehozására, közvetítésére. Véleményem szerint hordozótól, technikától függetlenül létre lehet hozni magaskultúrát, s Geisler pontosan ezt tette azzal, hogy a kiállításai során létrehozta az interakciót az alkotás és a látogató között. Ennek hatására – Hansen szavaival élve – a befogadó „néző-résztevővé” („viewer-participant”)⁶³ vált. Úgy gondolom, hogy a médiaművészek legitimált létezése ebben a kérdésben engem igazol. Ugyanakkor Adornóval egyetértve mondom, hogy egy, a társadalmat kielégítő jelenség egyértelműen a tömegkultúra része. Maya Brush esetében azonban feltehetjük a kérdést: értelmezhető-e az ő létezése a társadalom vágyálmának iróniájaként? Meggyőződésem, hogy igen. Már maga az a tény ironikus, hogy a világ a tökéletes külső megszállottja a 21. században, és az csak mesterséges úton érhető el. Ennek ellenére a számítógéppel generált modellek fellépése visszatetszést kelt a legtöbb emberben: a dolgozat elején említett fehérenemű reklám is felháborodást váltott ki a fogyasztókból. Véleményem szerint Maya Brush létezése és céljai⁶⁴ pofont adnak a kapitalizmusnak. A természettől elszakadt, profitot hajkurászó társadalom bizarrnak találja a tökéletes nő mesterségesen létrehozott változatát. Szerintem ez is magyarázza, hogy a „homo virtualis” egy marginális jelenség (sőt, ha ironikus akarok lenni, akkor azt is mondhatnám, ha mainstream jelenség lenne, akkor nem is lehetne a magaskultúra részeként értelmezni, hiszen pont az iróniája veszne el azáltal).

⁶² Horkheimer, Max - Adorno, Theodor W.: A felvilágosodás dialektikája, Atlantisz, Bp., 2011

⁶³ Hansen, Mark B. N.: New Philosophy of New Media, The MIT Press, London, 2004

⁶⁴ Céljai között szerepel egy fotózás Karl Lagerfelddel.

Érdeemes megvizsgálni Maya Brusht az újmédia elmélete alapján. Hansen, hogy alátámassza bergsonista elméletét, számtalan újmédia-művész alkotásaival foglalkozik a könyvében,⁶⁵ köztük Kirsten Geisler Dream of Beauty 2.0 című installációjával is. Ez a munka Maya Brush egyik korábbi verziója. Ebben a változatban a modellnek még csupán egy arc volt, aminek már volt mimikája, pislogott, nevetett, beszélt és mozgatta a fejét. Ez egy interaktív és akusztikusan is aktív alkotás: videóbeszélgetni lehetett vele. Hansen szerint ez a mű a „DFI”-vel („digital facial image” vagyis érzelmi interfészen kategorizált tapasztalat) létrehozott esztétikai tapasztalás irányadója. A Dream of Beauty 2.0 felhívja a figyelmet az emberi test és a számítógép közötti határ feloldására. Ez igaz a program hatodik verziójára is, tehát Maya Brushra is. A különbség a korábbi változatok és a „homo virtualis” között annyi, hogy az utóbbival nem a valós térben, hanem a digitális térben léphetünk interakcióba. Eddig a modell és a befogadó is maradt a saját világában. Maya Brush-sal való kapcsolatba lépéshez azonban nekünk át kell lépnünk a virtuális térbe. Ugyanakkor Maya – az elődjeivel szemben – képes kilépni a digitális valóságból, és képes megjelenni a mi világunkban. Ez a határátlépés ráadásul kettős: egyrészt az alkotó Maya révén belép a virtuális szférába.⁶⁶ Másrészt, ha megfordítjuk az egészet, Maya kilép a valóságba. Ha Mayára úgy tekintünk, mint egy autonóm jelenségre, akkor számtalan kérdés merülhet fel bennünk vele kapcsolatban. Maya Brush számára mit jelent a virtualitás és mit a valóság? Amikor megjelenik egy múzeumban, akkor honnan lép ki (vagy be) hova? Beszélhetünk-e arról, hogy ilyenkor egy virtuális személyiség testet kap? Testnek nevezhetjük-e azt, ami számunkra valóságosnak tűnik, de tudjuk, hogy nincs mögötte semmi? Vagy ez is csupán szimuláció? Egyáltalán beszélhetünk-e Maya autonómiájáról? A kérdésekre választ adni nem egyszerű, hiszen Maya az első olyan személyiség, aki a (mi nézőpontunkból) virtualitásból a valóságba lép át. Legnehezebb eldönteni (és ezen múlik minden további válasz is), hogy Maya Brushra releváns-e úgy tekinteni, mint egy autonóm személyiségre, vagy csupán eljátssza azt? A másik kulcskérdés a test kérdése. Amikor azt a kifejezést használjuk, hogy „testet ölt” vagy „testet kap”, akkor mit is értünk pontosan a test szó alatt? Egyrészt élő, másrészt élettelen testet. Maya Brush nyilván nem él, de mégis azt az illúziót kelti. Amikor a „homo virtualis” megjelenik a szemünk előtt, akkor már nemcsak a kibertérben, hanem a valóságban is kapcsolatba lép velünk. Érdekes az a kérdés is, hogy ilyenkor Maya számára a mi valóságunk csupán az ő világának kibővítése? Maya Brush mint műalkotás egyértelműen elszakadt alkotójától, azonban amikor egy létező ember cselekvéseit utánozza a digitális térben, lehetetlen elvonatkoztatni attól, hogy valaki

⁶⁵ Hansen, Mark B. N.: *New Philosophy of New Media*, The MIT Press, London, 2004

⁶⁶ Ez gyakorlatilag megegyezik azzal az esettel, amiről Manovich és Hansen beszél.

csupán Maya Brush nevében szerepel. Éppen ezért – legalábbis a mai technika mellett – teljesen autonóm lényként nem tekinthetünk rá. Ebben az értelemben létrehozója általa lép a virtuális térbe, és ami legfontosabb, általa lép ki a valóságba. Ez a kettős átlépés eddig páratlan a világon, úgy is mondhatjuk, Geisler létrehozta az illúzió eddigi legmagasabb formáját.

V. Összegzés

Ahogy láthattuk, az utóbbi időben a globális világ a szépség megszállottjává vált, és a tökéletes szépséget Maya Brush közelíti meg a legjobban. Az ő szépsége mögött egyértelműen a püthagoreusok matematikai világképe és Platón idea-tana áll. Esztétikailag szorosan kapcsolható a klasszikus görög képzőművészet alkotásaihoz, hiszen ott is a cél az eszményi szépségű test megalkotása volt. A görögök arányszámítását tökélyre fejlesztették a reneszánsz polihisztorok, s ezzel megalkották a tökéletes arányú ember képletét. Maya ennek a prototípusa és egyben a platoni „hideg szépség” specifikus reprezentálója.

Edmund Burke a szépségről és a fenségről való vizsgálódását Kant dolgozta ki részletesebben. Nála a legfontosabb az érdekmentes szépség és az ítélőerő fogalma. Az előbbi a nem részrehajló értékítéletet, az utóbbi a helyes értékítéletet és a szépség ideáljának felismerését jelenti. Kant hatása a német romantikára megkérdőjelezhetetlen, hiszen mindannyian az ő filozófiáját és esztétikáját akarták betetőzni. Mivel a modern kor világlátása alapvetően a romantikából fakad, a csupán egy éve született Maya diskurzusában is meghatározó. Hegel tézisének két értelmezését tárgyaltam: Gadamerét és Heller Ágnesét. Mindkét szöveg megerősített abban a sejtésemben, hogy a modern képzőművészetet áthatja valamiféle nosztalgia és reflexió a múltra. Ez megmagyarázza, hogy Maya ábrázolása miért éppen az ókori görög testábrázolásra vezethető vissza.

Manovich és Hansen írásai az újmédia jelenségeivel foglalkoztak, amik elengedhetetlenek a „homo virtualis” értelmezéséhez. Dolgozatom végén elemeztem Maya Brush viszonyát a tömegkultúrához és a magaskultúrához Adorno szövege alapján, illetve Hansen nyomán felvetődött kérdéseimet fogalmaztam meg a határátlépése kapcsán.

Irodalomjegyzék

Arisztotelész: Poétika, Kossuth, Bp., 1994

Barnes, Carl F.: The portfolio of Villard de Honnecourt, Ashgate, Vermont, 2009

Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Diederichs, Jena, 1919

Eco, Umberto (szerk.): A szépség története, Európa, Bp., 2005

Firenzuola, Agnolo: A női szépségről, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2010

Gadamer, Hans-Georg: A szép aktualitása, T-Twins, Bp., 1994

Grassi, Ernesto: A szépség ókori elmélete, Tanulmány, Pécs, 1997

Hansen, Mark B. N.: New Philosophy of New Media, The MIT Press, London, 2004

Hansen, Mark B. N.: Test és kép között: Miért „új” az újmédia-művészet in: Kiss Gábor Zoltán (szerk.): Narratívák 10.: A narrációtól az attrakcióig, Kijárat, Bp., 2011

Hegel, G. W. F.: Esztétika, Gondolat, Bp., 1974

Heller Ágnes: A szép fogalma, Osiris-Gond, Bp., 1998

Horkheimer, Max - Adorno, Theodor W.: A felvilágosodás dialektikája, Atlantisz, Bp., 2011

Kant, Immanuel: Az ítéelőerő kritikája, Osiris, Bp., 1974

Manovich, Lev: Posztmédia esztétika: Krízisben a médium

Manovich, Lev: The Language of New Media

Panofsky, Erwin: Az emberi arányok stílustörténete, Magvető, Bp., 1976

Platón: Az állam in: Platón összes művei II. kötet, Európa, Bp., 1984

Platón: Lakoma in: Platón összes művei I. kötet, Európa, Bp., 1984

Trapp, Wilhelm: Der schöne Mann: Zur ästhetik eines unmöglichen Körpers, Erich Schmidt Verlag GmbH&Co., Berlin, 2003

Vitruvius Pollio, Marcus: Tíz könyv az építészetéről, Quintus, Szeged, 2009

