

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

A memória szemantikus értelmezései és metaforikus képei a művészetben

DLA értekezés

Antik Sándor

2008

Témavezető:

Dr. Peternák Miklós, egyetemi tanár,
MKE Intermédia tanszékvezető

Tartalom

Bevezető

1. Az emlékezet hagyományos metaforái

- 1.1. Az emlékezet hagyományos metaforái***
- 1.2. Az emlékezet és a tudáskészség***

2. A kollektív emlékezet felépítéséről

- 2.1. Az emlékezet mint tapasztalati forrás vagy stimulus***
- 2.2. Az emlékezet tájképei***
- 2.3. A múlt emlékeinek jelentésmódosulásai***
- 2.4. Memóriafosztás***

3. Természetes emlékezet és mesterséges emlékezet

- 3.1. Az írás a legősibb emlékezetpótló eszköz***
- 3.2. A látás – kép és emlékezet***
- 3.3. Technikai kép és emlékezet***
- 3.4. A mesterséges emlékezet új médiuma a komputer***

4. Múzeum és archiválás

- 4.1. Tárgyasult emlékek múzeuma és az emlékezés***
- 4.2. Képzletbeli múzeum és virtuális múzeum***

5. Emlékezet és művészi képzelet

- 5.1. Az idő képrétegei közötti jelentések***
- 5.2. Az emlékművek kortárs művészeti interpretációi***
- 5.3. A múlt kulturális emlékezetének referenciái***

6. Felhasznált dokumentumok, kiadványok, internetes anyagok

7. Képanyag, ábrák listajegyzéke

Bevezető

Értekezésem tárgya az emlékezet változó értelmezései, az emlékezet tevékenységének működése, a természetes és a mesterséges emlékezet egymást kompenzáló formái, a technikai médiumok emlékezete, az emlékezet és a számítógép, a kollektív emlékezet felépítése és intézményes formái. Foglalkozásomból következően az alkotó gondolkodás és az emlékezet viszonylataival próbálom megközelíteni a tartalomjegyzékben jelzett tematikát. Témaválasztásomat egy előzetes projekt indukálta. Az “Egy memória-lerakat és aktív archívum között” című tervezet nyomán, 2004–2005 között két bemutató kiállításom volt és médiatörténeti anyagok archiválását végeztem el. Az előzetes elméleti vizsgálódások és az anyaggyűjtés műveletei során, a memória jelenségének és működésének bizonyos aspektusait megismertem ugyan, de a részletek a töredékismeretek szintjén maradtak, így a dolgozat megírása lehetőség volt arra, hogy valamennyire rendszerbe foglaljam előzetesen szerzett ismereteimet, és rendezzem a saját emlékezetem emlékeit.

Az emlékezet hagyományos értelmezései és a klasszikus műveltség fogalomhasználata az emlékezet meghatározását a “memorizálás” és az “emlékezőtehetség” műveleteihez köti. Értekezésemet azzal a kérdésfelvetéssel indítom, hogy ezek az elméletek és memóriaértelmezések mennyiben alkalmasak az emlékezet komplex lelki jelenségeinek, folyamatainak, absztrakt viszonylatainak megértésére és modellezésére. Vizsgálódásaim nyomán arra a következtetésre jutottam, hogy az emberi emlékezet egy tágabb értelmezését kell keresnem.

Az értelmezésben az előrevivő gondolatot Tjebbe van Tijen tanulmánya szolgáltatta: “Az emlékezet olyan váz, amelyben az összetartozó eseményeket a képzelet köti egymáshoz, teret hagyva a csatlakozó pontok közötti holtjátéknak.”¹ – ami azt jelenti, hogy a csatlakozó pontok között új jelentések képződhetnek a felidézés során. Az emlékezet tehát nemcsak a “memorizálás” és a “emlékfelidézés” műveleteiből áll, hanem kiterjed az emlékek egymás közötti (vagy az emlékek és az

¹ Tjebbe van Tijen: *Ars Obilivivendi, A kollektív emlékezet felépítéséről* BULDÓZER médiaelméleti antológia, 1997, Bp., <http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/01.htm#cim4>

aktuálisan érzékelt külvilág motívumai közti) interaktív kapcsolatok jelentésképzési lehetőségeire is.

Az emlékezet összetevőinek vagy a “csatlakozó pontok közötti holtjátéknak” a megértését szolgálják a metafora-szóképek és a képmetaforák. A metafora egyik összetevőjét a külvilágból eredő kép képezi, a másik összetevője pedig az a kép, amely a belsőnkben zajló emlékezeti tevékenységünk valamely lelki vagy mentális aspektusának elképzelése, sejtése, vélt képe. A metafora összekapcsolja ezt a két képet, az értelmezés érdekében a sejtett mentális képünkre vetíti rá a külvilágból származó tudásunk képét.

Az emlékezeti tevékenység jelzett felépítését / működését a legjobban modellezni a számítógépes interaktív kapcsolatok és a hyperlinkes jelentésképzések lehetőségeivel lehet. A számítógépes gondolkodás tartalmazza az emberi megismerés korábbi műveleteit (részekre szedés, a részek elemző vállatása, az összefüggések keresése, szintetizálás), de amiben igazán újat hozott a számítógép az, hogy megteremtette az interaktív beavatkozás és az asszociatív jelentésképzés lehetőségét a hétköznapi gyakorlat számára. A számítógép kezelőfelületén megjelenő menükkel és eszköztárral, átjárásokkal, hidakkal, ablakokkal vagy a képernyőn megjelenő hyperlinkek révén, a felhasználó ráláthat a számítógép memória illetve az internet többi számítógépeinek tartalmaira, és ezekkel kapcsolatokat létesíthet vagy párbeszédet kezdeményezhet. Ennek nyomán új kép-, hang-, szövegjelentést vagy akár egy új audiovizuális struktúrát képezhet. Ez az interaktív és hyperlinkes kapcsolat fellelhető az emlékfelidezés során létrejövő asszociációs jelentésképzésben is.

Ha a fenti állításokat elfogadjuk, akkor ezeknek a kollektív emlékezet felépítésére és működésére is érvényesek kell lenniük. A kollektív emlékezet egyik emblemikus intézménye a múzeum, mert vele modellezhetőek a kollektív emlékezet jellemző aspektusai és működése (kulturális emlékek gyűjtése, archivált anyag “előhívása” prezentációkkal, történeti kutatómunkával, jövőkép-orientált szemléletű múzeumi tevékenységgel). Vizsgálom a múzeumi szellemiség fejlődését, a múzeumi gondolat megjelenésétől a “képzeletbeli múzeum” gondolatáig, és a mai hálózati “virtuális múzeum” reális kommunikációs tér lehetőségéig.

Hosszú fejezetben fejtem ki a természetes és a mesterséges emlékezet problémaköreit, helyenként talán túlságosan is hosszúra sikerült történeti részekkel. A mesterséges emlékezet megjelenését / fejlesztését az ember természetes emlékezetének múlandó és fogyatékos voltából eredő szükségletek motiválták. Az emberiségnek keresnie kellett azokat a módokat, amelyekkel a kollektív emlékezet ismereteit és tapasztalatait a jövő generációk felé közvetíthette, és keresnie kellett azokat az eljárásokat és technikákat, amelyekkel a természetes emlékezetének fogyatékoságait pótolhatta. A mesterséges intelligencia találmányai és a technikai médiumok különféle eszközei ezeket a szükségleteket szolgálják. A memóriatörténet és a technikai médiumok történetének viszonylatában a lineáris írás és a technikai kép lehetőségeitől a számítógép nagykapacitású memória tároló-hordozó-adatkezelő eszközéig vizsgálom a mesterséges emlékezet fontos innovációs mozzanatait.

Több fejezetben élek a művészi tapasztalatok példáival vagy vizsgálom az emlékezet és a művészi képzelet közötti viszonyt. A művészi fantázia szabad asszociációval közlekedik a saját vagy a kollektív memória emlékrétegei között. A művész kiragadja az emlékeket a történelmi kronológiai időből és egy metaforikus átéléssel és intervencióval létrehozza a sajátos képmetaforáit. Az elméleti felvetéseim kifejtése és bizonyítása érdekében olyan kortárs művészek alkotásait választottam, akiknek életművében az emlékezet metaforái egy bizonyos művészeti műfajban nagyon sajátosan megjelenítettek.

Dolgozatomat azzal a gondolattal zárom, hogy a múlt kulturális emlékezete bármikor ihlető referenciákkal szolgálhat a jelen kulturális stratégiáinak megfogalmazását ihletően. Ennek két aktuális nemzetközi példáját hozom.

1. Az emlékezet hagyományos metaforái

Az emberi emlékezet története egy folytonosan változó hagyomány- és definíciókészlet, és aki naivul ennek feltérképezésére vállalkozik, annak számolnia kell azzal, hogy az emberi emlékezet nagyon szerteágazó történetét minden tudomány- és kultúrterületre kiterjedően fel kell leltároznia. Ez már a 18. században is egy utópikus vállalkozásnak tűnt, bármennyire is elhíresült ennek a korszaknak a szellemisége gyűjtői mániájáról, enciklopédikus tudásvágyáról, tudást birtokló, kincsőrző múzeum-tárházairól.

Az emlékezettel kapcsolatos nyelv (beleértve a köznapi, a tudományos, a művészeti nyelvezetet) tele van metaforikus szóképekkel és képi metaforákkal, ezek ma is meghatározzák a mindennapos szóhasználatunkat, és átfedik az emlékezettel kapcsolatos tudományos elméletek szaknyelvezetét. Az emlékezetre utaló metaforák gyakorlatilag az élet minden területéről származhatnak. Eredőjük lehet bármilyen természeti jelenség vagy valamilyen technikai, művészeti, tudományos, mesterséges képződmény. *A memória-metafora szóképek vagy képmetafora egyik összetevőjét ez a külvilágból eredő kép képezi.* A metafora másik összetevője az a kép, amely a belsőnkben zajló emlékezeti tevékenységünk valamely lelki vagy mentális aspektusának elképzelése, sejtése, vélt képe. A metafora összekapcsolja ezt a két képet, analógiával élve az értelmezés érdekében a belső emlékezet sejtett, vélt tudásképeinkre vetíti rá a külvilágból származó tudásunk képét.

Nem szeretném öncélúan felleltározni a metaforák gyűjteményét, így kiválasztottam az emlékezettel kapcsolatos metaforák tárgymutatóiból a fontosabb memória-metaforákat, és ezek jelentéseivel próbáltam segíteni az emlékezetről szóló értelmezéseimet. A vizsgálat eredményeképpen egy lehetséges emlékezettörténet tárult fel, amelynek az értelmezések során evolúciós vonulatai, fogalmi, művészeti jelentésképzetei, elméleti értelmezései, technikatörténeti vonatkozásai kaptak helyet.

1.1. Az emlékezet hagyományos metaforái

Hétköznapi nyelvünk három alapmetaforának megfelelően kezeli az emlékek világát: viasztábla, tartály, út.

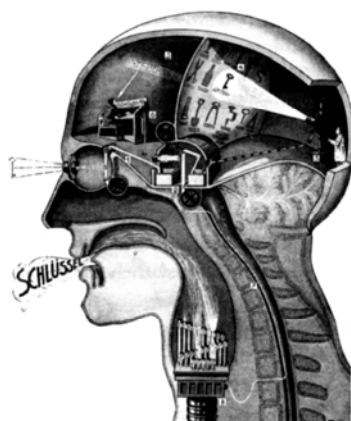
A *viasztábla* a nyomhagyás, a pecsétrögztítés jelentéseket idézi fel bennünk. A viasztábla mint lágy és képlékeny anyagfelület, kiválóan alkalmas a legkülönbélebb rajzok, térképek, ábrák, jelek rögzítésére. Mind az írás technikái, mind az írás hordozó anyagai változtak az idők folyamán. Az ókorban az agyag- vagy viasztáblákra, a papiruszra, a középkorban előbb pergamenre és fóliánsra, később papírra írtak. A többféle eljárás, technika és hordozóanyag együtt képezik az írás médiumát. A viasztábla mint metafora, társítja a viaszfelület és az emlékezés biológiai alapját. A „véd az eszedbe“ szókép nagy valószínűséggel a kép- és betűvésés valamint a memorizálás áttételes asszociációja. Vagyis, ahogy a márványba, kőbe és egyéb kemény anyagokba tartósan bevészték a jeleket és szövegeket, ugyanolyan tartós állagúnak kell lennie az emlékekbe vésés (memorizálás) biológiai alapjának is.

Ha megpróbálnám lefordítani ezt az analógiát az általános lélektan nyelvére, akkor a memorizálási képesség területén belül kellene vizsgálnom, ahol a memorizálás gyorsaságára, tartósságára, szilárdságára, a memorizálás biológiai állagának lelki jelenségeire kellene koncentrálnom, nem messze az emlékezeti zavarok biológiai alapjainak megkárosodásától és ennek kategóriáitól (hypermnézia, a hypomnézia, a paramnézia stb.).

Az emlékezettel kapcsolatos feljegyzések számos kivételes képességgel és emlékezőtehetséggel megáldott egyént és tudós elmét tartanak számon. Az ilyen képességekkel megáldott emlékezet ismérvei az ismeretek felidézésének könnyedsége és gyorsasága, a fejszámolás, az ismeretek kombinálási képessége és a sokoldalú enciklopédikus ismerettárolás. De az ember természetes emlékezete, mindezekkel a kivételekkel együtt múlandó és esetleges. Az ismeretek átörökítése a jövő generációi számára az egyik legfontosabb kérdés, ami már a történelem kezdeteitől foglalkoztatta az embert. Ez motiválja az emlékezetet segítő eszközöknek és emlékezet protéziseknek a megjelenését. Ezek között az írást tartják a legősibb emlékező képességet pótló eszköznek.

A *tartály* jelentése egyfajta üreges formát jelez, amelynek alkalmasnak kell lennie a tartalom befogadására, tárolására, megőrzésére. A tartály és emlékeztársítás szerint az emlékeinket behelyezzük az emlékezet edényeibe, és úgy tároljuk őket, mint befőtteket egy kamra polcain. Egy másik képtársítás szerint az emlékek tárolása hasonlatos ahhoz, ahogy egy szoba könyvespolcain tároljuk a könyveket, amelyeket alkalomadtán a polcról leemelhetjük.

A raktár és emlékek dologi természetű összekapcsolásából eredeztethető az a felfogás, hogy fejünkben emlékezeti táruk vannak. Az emlékezeti tárukban pedig precízen fellelhetők a rögzült jelek, amelyeket az agyunkban közvetlenül lokalizálhatunk. Az emlékezés mentális folyamatának egy ilyen dologi természetű és mechanikus megjelenítése a mellékelt képábrázoláson látható.



1. kép

Az gondolkodás archeológiája, mechanikus képi ábrázolás

A raktár és emlékek dologi természetű összekapcsolásából eredeztethető az a felfogás, amely egy analógián alapul a tárgyyszerű fizikai recipient (külső világ) és az emberi testen belüli üregek (belső világunk) között – ennek pszichológiai értelmezése az volna, hogy „alapvető analógia van a tudás külső, objektívált és belső rögzítése között”- idézet Pléh Csaba².

A klasszikus materialista filozófia és pszichológia elméleteiben ezek az elképzelések különböző elméletekben csapódtak le. Például egyes korabeli kutatók szerint az agy két féltekéjén, elkülönülten lokalizálható a „motoros szóképek tára” és a „hallási szóképek tára”; más kutatók vitatják ezt, szerintük az (emlék)képek is csak

² Pléh Csaba: Emlékek gyűjtögetése vagy a visszaidézés készsége, forrás: <http://www.staff.u-szeged.hu/~pleh/magyar/cikkek/regi/gyujtes.html>

alap- vagy segédanyagok az emlékezet biológiai folyamatában; ismét mások kétségbe vonják az egész tartály-analógiát, mondván, hogy mindezek az elméletek hamisan jelenítik meg az emlékezet komplex agyi és gondolati szerveződéseit, mivel az emlékezet absztrakt szerveződéseit és az átkódolások láncolatát kevésbé lehet lokalizálni az agyban, ugyanakkor ebben a felfogásban az agy inkább bizonyos anyagrészekké áramlási folyamatainak impulzusmérője, amit viszont nem lehet a fent említett metafora képekben és transzparenssé megjeleníteni.



2. kép
Tjebbe van Tijen: Szituacionista installáció /
Imaginary Museum Projects Archives, 2006-2007

Az *út* metafora (szorosan kötődve a raktár metafora jelentéséhez) úgy írható le, mint az emlékraktárban az emlékek keresésére szolgáló járat, egy oda-vissza útirány, amelyen keresztül eljutunk az emléknyomokhoz, és ezt követően az azonosított emlékképeket, információkat hatékonyan szállíthatjuk a felhasználás számára. Ha az emlékezet úthálózata megfelelő, akkor a keresés sikeres, ha azonban az emlékezés akadályokba ütközik, mondjuk, hogy eltévedtünk az emlékezet útvesztőiben, és az emlékezet hiányosságaival kell számolnunk. Úgy tűnik, a későbbiekben az *út* hálózattá fejlesztése az egyik legígéretesebb távlat volt az emlékezetkutató tudományos és technikai kutatások számára.

Az írás megjelenésével új szóképekkel gazdagodott az emberi emlékezet értelmezése. John Locke empirikus kutatásai során az emlékezet működését az elme működési folyamatának részeként tárgyalja, és a fehér laphoz hasonlítja: „Az emberi elme, ahogy mi mondjuk, fehér lap, amelyre semmi sincs felírva, ideák nélkül való. Hogyan telik meg? Hogyan válik birtokosává annak az óriási tárháznak amellyel az ember szorgos és korlátlan képzelete ajándékozta meg majdnem végnélküli változatosságban?“. Az új elem a Locke értelmezésben a fantázia, a szorgos és korlátlan képzelet, amelynek szerepe van a fehér lap feltöltésében. A fantázia szerepének említése egy fontos szempont, erre még visszatérek dolgozatomban későbbi

fejezeteiben. Az emlékeink a valamikori események tapasztalatait őrzik, az emlékek feldolgozása során az emlékek megítélése és kifejezései nemegyszer változnak, akár új jelentések is asszociálódhatnak és ebben az képzelet fontos szerepet játszik. De ennek tárgyalása előtt arra keresem a választ, hogy mennyire van hajlandóságunk tudomásul venni, hogy az emlékezeti tevékenységünk egy élő mentális tevékenység, az emlékeinket nem halott antropológiai leletként vagy múzeumi tárgygyűjteményként kell értelmeznünk, amelynek “emlék-múmiáit” felidézzük és kirakatba tesszük.

1.2. Az emlékezet és a tudáskészség

Egy jóval intuitívabb pszichológiai és filozófiai felfogás azt feltételezi, hogy az emlékgyűjtőgető memória alternatívája a készségmodell. Pléh Csaba a már említett tanulmányában a gyűjtemény alternatívájaként a tudáskészség három alapfeltételét jelöli meg, miszerint “*Tudni annyit jelent, mint tudni, hogyan kell keresni, hol kell keresni, hogyan kell csinálni*”.³ De ugyanitt olvassuk, hogy ha a készségek világát vesszük kiindulópontnak, a gyűjteményektől itt sem menekülünk meg. Csakhogy itt nem tárgyakat, hanem használati utasításokat kell gyűjtenünk (szabályok, sémák, szokások, értelmezési elvek stb.)

1.2.1. A tudáskészség első alapfeltétele, a “hol kell keresni?” ismereteink és tapasztalataink eredőinek lokalizálását jelenti. Mit jelent ez például az emlékkereső szempontjából? Egy bizonyos szempont szerint szervezett emléktár megkönnyíti a tájékozódást. Ez elsősorban egy válogatást feltételez, ami megszabja a kollekció jellegét, feltünteti a lehetséges keresések irányát, tárgymutatóival megkönnyíti a felismerés lehetőségét.

1.2.2. A tudáskészség második alapfeltétele a “hogyan kell keresni?”. A kérdésselvetés itt is arról szól, hogy, miután kiderítettük, hol keressük a emlékezettel kapcsolatos ismereteinket, következik az emlékezet folyamat elemeinek és szabályainak megismerése és alkalmazása. Ezt példáznám a következőkben: ha én már eldöntöttem, hogy fontosak számomra az általános lélektan / emlékezés ismeretei, akkor számba kell vennem a pszichológiának a hogyanra vonatkozó

³ Pléh Csaba: Emlékek gyűjtőgetése vagy a visszaidézés készsége, forrás: <http://www.staff.u-szeged.hu/~pleh/magyar/cikkek/regi/gyujtes.html>.

részkérdéseit is, azaz az emlékfelidezés területének alapkérdéseit: mi történik valójában a emlékfelidezés során? Mennyire szándékolt a felidezés? Mennyire lehet a felidézést egy tudatos ellenőrzésnek alávetni? Vagy mennyire lehet egy stratégia szolgálatába állítani? Ha nem szándékolt a felidezés, akkor az önkéntelen felidezett emlékeknek milyen szerepük lehet az asszociáció (képzettársítás) különböző módozataiban?

A válaszadáshoz előzetesen ismernünk kell a folyamatnak egy sor elemét és az emlékfelidézéssel kapcsolatos hasznos szabályokat. Ezt a két feltételt két lélektanból kölcsönzött példával részletezem:

a) A folyamat elemeinek megismerésére vonatkozó példám

Ha meg akarom érteni, hogy valójában mi történik az emlékfelidezés során, ismernem kell a folyamat elemeit (emléknyom, hívóinger), és tudnom kell, hogy mit is szolgál a felidezés aktusa. Minden felidezés feltételez egy emléknyomot (egy valamikor megtörtént élmény nyomát), egy hívóingert (egy külvilági eseménynek, motívumnak, képnek, helyzetnek absztrakt impulzusát), ami aktivizálja az emléknyomot, egy célt, ami arra irányul, hogy egy korábbi élmény során szerzett tapasztalat által értelmezzem a szóban forgó aktuális motívumot, képet, helyzetet, eseményt.

b) Az emlékfelidézéssel kapcsolatos szabályokra a példám

Ha a szándékolt felidezés nehézségekbe ütközik, ez esetben a felidezésre vonatkozó szabályok ismerete elősegítheti az önkéntelen emlékfelidezés megtapasztalását. Ez annyit jelent, hogy a keresett emlék akkor ötlik fel a személy emlékezetében, amikor már félbehagyott az akaratlagos kereséssel, történetesen egy rutincselekvés közben, esetleg egy diffúz figyelmi állapotban.

1.2.3. A tudáskészség harmadik alapfeltétele a “hogyan kell csinálni?”. Ennek emlékezetre vonatkozó példáit vagy használati utasításait a pszichológia területén csak részben keresem, és példáimat illetően megmaradok a vizuális emlékezés területén. Ha az emlékezés (reminding) egy értelmes tevékenység, akkor fontos szerepe van a megismerés és a képalkotás folyamataiban, ugyanakkor a képvilágok változásainak rendezett emlékezete nagymértékben elősegíti a “hogyan kell csinálni?” stratégiáit. Ezeket a problémaköröket csak jelzem az alábbiakban:

a) A képlátás optikai és tudati rendszere (közvetlen látvány-tapasztalat-kép)

A természetes látás folyamatának részelemei: a közvetlen látvány, a látványkép optikai ingerülete, a retinakép mint rögzített látványkép, az agykérgi zónáinkban többszörösen átkódolt retinakép, a többféle természetű és szintű belső kép és nem utolsósorban az a projektív kép, amely a megformált belső képet egy érzékelhető formában megjeleníti saját magunk és mások számára is. A látás minősége az elemi vagy a komplex képalkotás képességétől függ, ennek függvényében beszélünk banális látásról vagy művészi víziót megjelenítő tehetségről.

b) Szimbolikus képreprezentáció

A képszimbolikának szerepe van az egyéni és közösségi vizuális jelrendszer és képkultúra kialakulásában, képreprezentációjában, és a képközlési módozataiban.

- Egyéni mentális képreprezentáció:

Az észlelés begyűjti az érzékelés képanyagait, és kialakítja a maga vizuális nyelvi jelrendszerét / jelfogalmait / képi struktúráit, amelyekkel az emberi elme „vizuálisan gondolkodik” (bizonyos mértékben hasonlatosan a verbális fogalmi gondolkodáshoz). Az észlelés nem más, mint általános strukturális vonások megragadása. Az általánosra, az elvontra irányuló gondolkodás képi struktúrákkal operál. A képi struktúráknak a legegyszerűbb elemei a képzetek.

- Kollektív emlékezet képszimbolikája:

A jelképek időálló kulturális jelek. A jelképek egy adott kulturális és társadalmi környezetben élő közösség szimbolikus cselekvéseinek („ceremóniáinak”) és hiedelemvilágának olyan képi kifejezései, amelyeket az illető közösség hagyományként? elfogadott, és a maga számára reprezentatívnak érez. Minden kultúrában van egy állandónak tekinthető szimbólumkészlet, örökség, de az is meglehet, hogy nem egyetlen kultúrához kötődnek, hanem az egész emberiség tulajdonát és univerzális hagyatékát képezik.

A fentebb tárgyaltakat és példákat összegezve, az első fejezet az emlékezet hagyományos metaforáiról és néhány, ezekre vonatkozó elméleti reflexióról szólt. Az emlékezettel kapcsolatos eddigi metafora-értelmezések egy dologi természetű, mechanikus szemlélettel társulnak. Ezek hasznosak lehetnek a megértés egy bizonyos szakaszában, de nem biztos, hogy előrevisznek az emlékezés komplex műveleteinek megértésében. Ugyanakkor, a közgondolkodás maga is új

tapasztalatokkal gazdagszik nap mint nap az emlékezet megítélését illetően. Előfordulhat, hogy a mai köznapi gondolkodás valamilyen szereplője, például egy számítógépes felhasználó nem találja kielégítőnek az említett hagyományos értelmezéseket és elméleteket. Lehet, hogy a számítógép potenciális felhasználója számára nem egy elsődleges szempont, hogy analógiát keressen a számítógép memóriája és a természetes emlékezet között, vagy lehet, hogy őt nem érdekli annyira a komputer emlékezetének filozófiai dimenziója. De az is igaz, hogy az ő pragmatikus szempontjai nem választják szét a számítógép-memória felvevő/tároló műveleteit az adatfeldolgozás műveleteitől. Ő a gépi memóriát egy összekapcsolt műveletsorként fogja kezelni, következtetésképp a memóriaműködést nem limitálja kizárólag a hagyományos adatmegőrzés tárolás és hozzáférés jelentéseire. Ugyanakkor, ez a fogalomhasználat az eszközhasználat technikai indíttatású megnevezéseivel és metafora képződményeivel él. Erre bőven hozok példákat a dolgozatom következő fejezeteiben.

Az első fejezet végén az egyik felmerülő kérdés az, hogy megmaradhatunk-e ezeknél a hagyományos memóriametafora értelmezéseknél, klasszikus műveltség fogalomhasználatánál és szóképeinél? Egy másik kérdés, hogy ezek az elméletek és memória-értelmezések mennyiben alkalmasak az emlékezet komplex lelki jelenségeinek, folyamatainak, absztrakt viszonylatainak megértésére és modellezésére. Mindezek arra ösztönöznek, hogy az emlékezet más fontos értelmezéseit is figyelembe vegyük.

2. A kollektív emlékezet felépítéséről (Tjebbe van Tijen tanulmánya nyomán)

Az emlékezet alapja az időélmény. Ez az idő egy lineáris időmozgás, de ennek a múlását nem az óramutatóval vagy a naptári dátumokkal mérjük, és nem is értelmezzük a történelmi úron átgördülő időkerék mozgásaként. Az emlékezet jelzései az emberrel megtörtént események, ezek alkotják a tartalmát. Míg egy személy egyéni emlékezetét saját testének eseményei, addig a kollektív emlékezet tartalmát az emberiség történelmi eseményei határozzák meg. Tjebbe van Tijen *Ars Obilivivendi, A kollektív emlékezet felépítéséről* című kitűnő tanulmányában az

emlékezet következő meghatározását adja: “Az emlékezet olyan váz, amelyben az összetartozó eseményeket a képzelet köti egymáshoz, teret hagyva a csatlakozó pontok közötti holtjátéknak.”⁴ E meghatározás nyomán egy bátor kijelentéssel azt is feltételezhetjük, hogy az emlékezet működése a számítógépes hyperlinkkel hasonlóan működik: az emlékek között interaktív-asszociatív kapcsolatot létesíthet, amelynek eredményeképpen új jelentés jöhet létre.

2.1. Az emlékezet mint tapasztalati forrás és stimulus

Tjebbe van Tijen szerint az emlékezet először és legfőképpen testi tapasztalat. Erre vallanak az emlékezet olyan legősibb művészeti kifejezései, mint a tánc és az ének. Az emlékek gyorsan elévülnek és múlandóak, ez motiválja az embernek azt a törekvését, hogy folyamatosan létrehozza az emlékeinek tárgyi nyomörzöit, hiszen az emlékek révén elevenítjük fel a velünk megtörtént eseményeket. Az adatoknak önmagukban nincsenek tapasztalataik, ezért nem jellemzi az adatokkal tömött memória tulajdonosát az intenzív fantáziatévékenység. Az eredeti testi tapasztalatok és a velünk történt események kontextusai elveszhetnek az emlékezet nemzedékről nemzedékre hagyományozása során. A ránkmaradt kifejezési formák emlékezeti nyomokként szolgálnak számunkra, ezek segítségével azonosítjuk, rekonstruáljuk az emlék eredeti motívumait. Az emlékrekonstruálás és az eredeti történések azonosításai során a múltat illetően gyakran találgatásokba bocsátkozunk, nemegyszer interpretáljuk vagy akár újratertjük azt. A historizmus egy örökérvényű jelentést vagy igazságot akar kölcsönözni az illető múlt szelet eseményének és emlékének. Előáll tehát az a helyzet, amikor az emlék (tárgy-kép-esemény) nem a tapasztalatot szolgálja, hanem egy örök érvényű jelképpé / monumentummá magasztosul, vagy más esetben egy szimpla divatjamúlt emléktárgy (szuvenír) marad. Normális esetben az emlék a tapasztalat révén elhasználódhat, vagy megőrizheti stimulus szerepét az aktuális jelentések képzéseinek folyamataiban.

A kollektív emlékezet megőrzi egy közösség időtálló kulturális jeleit és jelképeit. Ezek gyűjteményei reprezentálják az illető közösség kulturális hagyatékát

⁴ Tjebbe van Tijen: *Ars Obilivivendi / A kollektív emlékezet felépítéséről*, BULDÓZER médiaelméleti antológia, 1997, Bp. <http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/01.htm#cim4>, Balkon, 1997 / 1-2.

és tapasztalatát. Ha ez a kollektív memória egy élő kulturális konstrukció (régie és új tárgyemlékekkel, szimbólumokkal, kulturális szokásokkal), akkor az “élő emlékezet” megnevezéssel illetjük. A modernizmussal felgyorsult a kulturális emlékek hagyománykészletének természetes ritmusú felfrissítése, megváltoztak a hagyományokkal kapcsolatos viszonyaink, ezt jelzi a “kulturális árucikkek termelése” és a “kulturális piac” fogalmak használata is. A kollektív emlékezet kitágult, és próbál megfelelni az információáramlás, megőrzés, felhasználás globális méreteinek. Nemzetközi információs adatbankok mentik el/őrzik a folyamatosan termelődő kultúrjavak emlékeit, a világot átszövő kommunikációs csatornák “médiaeseményei” jelzik a kollektív emlékezet fejleményeit.

2.2. Az emlékezet tájképei

Az emlékezet egyik legfontosabb forrása a tájkép, amely akár térképe is lehetne a múltban történeteknek. Ugyanakkor a terep állandóan változik, a múlt létesítményei és a jelen történései együtt alkotják ezt a tájképet. Minden építészeti környezet őrzik a múlt nyomait, a város jeles történelmi helyei és emlékművei, építészeti kiképzései, terei és együttese, korstílusai a városkép jellegzetességeit határozzák meg... Az óvárosra ráakad az új város létesítményeinek hordaléka, az óváros felszínét vagy archeológiai rétegződéseit gyakran csak várostörténeti emlékképeink révén tudjuk rekonstruálni. A múzeumi képek és emlékező szövegek az egykor létező város kép- és szövegműveit, amelyek kultúremlékeinkre appellálnak.

2.3. A múlt emlékeinek jelentésmódosulásai

A kollektív emlékezet átörökítése a szó- / tárgy- / kép- / hangemlékek révén valósul meg. A középkori regösök a szó és az ének hagyományával éltek és hagyták ránk a régmúlt emlékezetét. Ezekben a regékben összevegyültek a történetek eseményei és a mítoszok. A történészek inkább az archívumokban fellelhető írásos dokumentumoknak adnak hitelt, és kevésbé tulajdonítanak jelentőséget annak a ténynek, hogy az archiválás szelektív gyakorlata

vagy az archívumok fizikai megsemmisüléséből következően nemegyszer nem teljes az adattár. A szelektálás és a válogatás mindig is része volt az archiválás gyakorlatának. Már a kezdetektől fontos volt, hogy mi kerül be és mi nem a megőrzendő gyűjteményekbe. Az esetek nagy többségében az uralkodó osztályok emlékei maradtak ránk, történelmi érdemeiket és hőstetteiket a múlt krónikásainak szövegei és képei dicsőítik. Az alsóbb néposztályok kollektív emlékezete kevésbé volt érdekes a hivatalos történetírók számára. A többség emlékezetét a népköltészet, a népmesék, a balladák szóbeli hagyományai vagy a népművészet tárgykultúrája őrzi. A hivatalos szövegek margóján megjelenő lábjegyzetek és szövegmagyarázatok gyakran fontosabbnak tűnnek az utókor számára, mint a főszövegek. A kollektív memória kegyvesztettjei, létrehozva a popkultúra minden típusú emlékgyűjteményét, a kulturális antropológia egzotikus emlékmúzeumait vagy a népi kultúra nosztalgikus tájházait, úgy tűnik, elégtételt akarnak szerezni ezért a memóriakiesésért.

Nemegyszer semmisült meg a történelem a kollektív memória archiváló létesítményei folyamán, neves könyvtárak és tárgyi gyűjtemények jutottak a háborús pusztítás, a rombolás, a fosztogatás vagy a tűz martalékává. Az ókori Egyiptom emlékezeti kultúrája (i.e. 3000) a túlvilági élet reményében jött létre. Mindent szerettek volna átmenteni a földöntúli élet számára azzal, hogy mindent mumifikáltak: saját testüket, szolgálóikat, állataikat, teljes udvartartásukat. A jelenkorok tartósítása fontosabbá vált magánál a jelennél. Az ókori Mezopotámiában nagy gonddal vigyáztak arra, hogy a hőmérsékleti változások vagy a túlzott nedvesség ne tegye tönkre az ékirásos agyagtábláikat. A mai könyvtárakban is legalább olyan gonddal ügyelnek a könyvtárhelységek optimális páratartalmára, nehogy kár érje az értékes papíryanagokat. Mára a mikrofilmes másolatok és a digitális átiratok többszörösen biztosítják az értékes könyvek információinak túlélését. Ezeket, akár az eredeti emlékek kulturális múmiáiként is felfoghatjuk.

2.4. Memóriafosztás (damnatio memoriae)

A memóriafosztás jelensége nem az ókori Róma találmánya, bár a latin nyelvű fogalom ebből a korból származik: a római szenátus ezzel a szóval nyilvánította kegyvesztetté Nero római császárt. A történelem azt jelzi, hogy a

memóriafosztás minden korban a hatalmi birtoklás eszköze volt, a hatalom új birtokosai törölték a kegyvesztettek nevét a emléktáblákról és az emlékezet egyéb adattáraiból. Ennek töredékes példái az ókori egyiptomi síremlék-piramisok sorozatos feldúlása és kifosztása, a már említett római császár kegyvesztettsége, a középkori katolikus egyház inkvizíciós könyvégetései, a mindenkori gyarmatosító hatalmak sorozatos népiirtásaival járó közösségi memóriatörlések, a 20. századi náci nemzetszocialista vagy a kommunista vörös terror memóriát és életeket gyilkoló diktatúrái vagy akármilyen vallási fanatizmus és politikai radikalizmus terrorszervezetei is külön-külön és együttesen a kollektív memória megcsönkítésében jeleskedtek. A memóriafosztások célja mindig ugyanaz, csak a módszerek változnak. A tegnapi könyvégetők, képrombolók, vagy a cenzúra több fajtáját alkalmazók memória rombolásai helyett, a mai számítógépes crackerek és hackerek valamilyen nagykapacitású digitális adattár közösségi memóriáját rombolják. Ezek az akciók az 1960-as évek amerikai és kanadai antimilitarista radikálisaival kezdődtek, azzal a céllal, hogy a vietnámi hadkötelesek listáit megsemmisítsék. Ezt követően következtek a nagy katonai számítógépek adatbázisainak feltörései valamilyen terrorakció végrehajtása érdekében. A rombolási módszerek ugyanabban az ütemben fejlődnek, mint a technikai fejlesztések, a hálózaton szerveződő mai kollektív memória nagymértékben ki van téve annak az információrombolásnak, amit az egyre leleményesebb számítógépes kalózkodók végeznek.

3. Természetes emlékezet és mesterséges emlékezet

Az emberi emlékezet történetét két alapkérdés határozza meg. Az egyik alapkérdés, ami az emberi emlékezet múlandó voltának felismerése nyomán fogalmazódott meg az, hogy miként lehet elraktározni, átörökíteni az emberi tudást és az ismereteket a jövő generációk számára? A másik alapkérdés, ami az emlékezőtehetség (képesség) fogyatékos voltának felismerése nyomán merült fel az, hogy miként lehet segíteni, támogatni, helyettesíteni az ember természetes emlékezőképességét?

Az emlékezet a lét alapja, nélküle nem volna biztosított sem az egyedfejlődés, sem a kollektív tapasztalatok folytonossága. Az emberiségnek keresnie kellett azokat

a módozatokat, amelyekkel a kollektív emlékezet ismereteit és tapasztalatait a jövő generációk felé közvetíthette, és keresnie kellett azokat az eljárásokat és technikákat, amelyekkel a természetes emlékezetének fogyatékoságait pótolhatta. Ezek a szükségletek motiválták a mesterséges emlékezetek kifejlesztését. A mesterséges emlékezet megjelenése és fejlődése két fő mozzanathoz kapcsolódik: a lineáris írás valamint a technikai kép médiumának megjelenéséhez.

A mesterséges emlékezeti rendszerek érintik és befolyásolják az ember természetes emlékezeti tevékenységét. Ezek sajátosságait a technikai médiumok határozzák meg. A mesterséges emlékezet megjelenése nem egy egynapos teremtéstörténet. "A médiumok fejlődése inkább az igények és lehetőségek (később aztán a lehetőségek és igények) evolúciójának tekinthető, mintsem egy olyan folyamatnak, ahol az újabb törvényszerűen jobb is, és felváltja a régit... Az úgynevezett új és az úgynevezett régi médiumok közti konfrontáció növekvő médium tudatosság kialakulásával jár, azaz az ösztönös, természetes használatot felváltja egyre inkább a megtervezettség, a design irányába mutató alkalmazás." - írja Sugár János Az öntudatos kéz című tanulmányában.⁵ A régebbi vagy az újkori technikai médiumok megjelenését és fejlődéstörténetét figyelve, megállapíthatjuk, hogy a fontos innovációs mozzanatok során az emlékezet is új lehetőségekkel gazdagodik, az adatfelvétel, az adattárolás és a feldolgozás tökéletesebb lesz. A régi médiumok nem föltétlen tűnnek el (a beszéd szóbelisége megmaradt az írás megjelenése után is, de szerepe átértelmeződött). Ez lecsapódik a kollektív emlékezet működési területein is. A klasszikus szövegek íráskódolásával és olvasatával dolgozó emlékezet számára új lehetőséget hozott a hálózati hypertext lehetősége, amely átértelmezheti az írás- illetve olvasásfelfogásunkat és gyakorlatunkat, és ennek nyomán változnak elgondolásaink és az archiválási módszereink az emlékezetet illetően is. A technikai képek megjelenése szintén előnyös volt az addig hagyományos képábrázolás technikáival és tapasztalataival dolgozó emlékezet számára. Minden új technikai médium létrehozza az emlékezettel kapcsolatos sajátos fogalomrendszerét és metaforaképződményeit. Az emlékezet és a technikai médiumok történetének fontos momentumait szeretném nyomon követni, azt vizsgálni, hogy az új médiumok önmeghatározásai és a régiekhez való viszonylatai

⁵ Sugár János: Az öntudatos kéz, EX Symposion, 32-33 szám, 2000.

miként alakítják és gazdagítják a kollektív emlékezet fejlődését és ez miként csapódik le az emlékezet önreflexióiban a fejlődés során.

3.1. Az írás a legősibb emlékezetpótló eszköz

Az ábécéírás megjelenésével a beszéd dadogó, csevegő szerepe átértékelődött, az írás és a gondolkodás között a beszéd diskurzusa egy új szerepkörben találta magát. A beszéd megjelenésével az ember tudatmozgása az ösztönös viselkedéstől egyre inkább az artikuláltabb jeladás irányába fejlődött. A beszéd kialakította a maga közvetlen kommunikációs helyzeteit és nominalizálta a valóság konkrétumait, létrehozta ennek karakterisztikus hangzóit (ahány nyelv, annyi hangzás - mondják), megteremtette a gondolatközlés fonetikus nyelvét és a csoportos párbeszéd lehetőségét. Mindez feltétele, hogy a csoporthoz tartozók értsék a hangzók értelmét. Az élő beszéd a hallótávolságon belül és csak az adott beszédhelyzetben érvényesül. A beszéd emlékezete a szóbeli hagyományokon múlik. Az írás megjelenését az élő beszéd múlandó voltából fakadó fogyatékoság motiválta. Az írás rögzíti a beszéd hangzóit, lejegyzik ezeket egy térben és időben közvetíthető formában. Ezért mondjuk, hogy az írás a legősibb emlékezetpótló eszköz.

Vilém Flusser az írás fogalmát a jövetkezésképpen értelmezi: “egy betűrendből kialakított szöveg, amely az akkusztikus kijelentés partitúrája (...) Az alfanumerikus kódot, amelyet az évszázadok során a lineáris lejegyzésre dolgoztunk ki, különféle jelek sokasága képezi: betűk (hangok jelei), számok (mennyiségek jelei)... Az ábécét azért találták ki, hogy a mitikus beszédet logikussal váltsák fel, ezáltal pedig a mitikus gondolkodást logikus gondolkodással. Azért találták ki, hogy végre egyáltalán a szó szoros értelmében «gondolkodni» tudjunk.”⁶

Az idézetek arra engednek következtetni, hogy egy szöveg kibetűzése és olvasata közt nagy különbség van. A gyerek először az ábécét tanulja meg, a szöveg olvasata csak később következik. A betűk külön-külön a legelemibb írásjelek, akár a kép esetében a piktogramok. A szövegolvasás lineárisan összekapcsolja a betűket, a szavakat, a mondatokat. Összekapcsolva a betűsor lehet például egy szó, ami egy

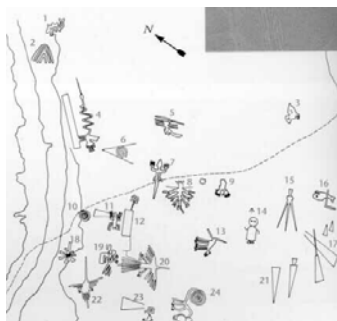
⁶ Vilém Flusser: Az írás. Van-e jövője az írásnak? / A betűk
<http://www.artpool.hu/Flusser/Iras/04.html>

jelentést jelöl. Ezt a jelentést leolvasva fogalmat alkotunk: a hangzó szó esetében, beszéd közben a hangzó jelentéshez társítunk egy képet (elképzeljük), az írott szó partitúra-olvasata nyomán az mentális fogalom szemléletesebb lesz egy kapcsolódó képpel. Ezt a mentális folyamatot a képmelléklet illusztrálja egy megközelíthető formában.

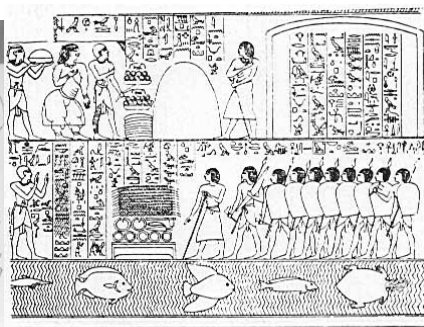


3. kép
JanzeTijenGebrokenWit./ könyvborító

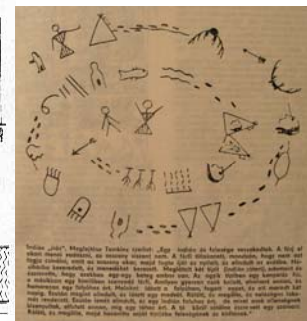
Azt szokás mondani, hogy képekben gondolkodunk. De ez csak részben igaz az írás-olvasás esetében. Az írás jelrendszere (kódja), ami egy sor logikai és grammatikai szabály szerinti rendszert jelent, a lineárisan szerveződő jelentésképzés szolgálatába állította a csevegő beszédet és az ikonszerű képet. Minden jelrendszernek szabályai vannak, amelyek a jelek közötti viszonyt rendezik el. Az írásrendszer kódja az alfanumerikus kód (két kód összekapcsolódásából keletkezett betűrendes kód és arab számok kódja). Az írás-olvasás mentális művelete az írásjelek - beszéd / kép - gondokodás műveleteinek egy komplex összejátszását jelenti. Nem véletlen a beszéd / kép köztes helye: egy állandó belső beszéd előzi meg és vezeti az írás(partitúra) szöveggé alakulását. Ennek eredménye a diskurzív logikájú gondolkodás, ami letéteményezője az európai kultúra emlékezetének is.



4. kép
Inka rajz



5. kép
Egyiptomi basorelief és képírás



6. kép
Indián "írás"

Az írásszöveg olvasata feltételezi, hogy az írás fizikailag megőrződik, és hogy az olvasó birtokában lesz az íráskód ismeretének. Kérdéses lehet ebből a szempontból, hogy milyen nyelven szólaltatunk meg egy számunkra ismeretlen elvont jelírást, amelynek eredeti fonetikus nyelve ismeretlen számunkra? Például milyen olvasatainak vannak egy avarkori székely róvásírásnak? Úgy gondolom, ezekben az esetekben bizonytalanná válik az írás fonetikai olvasata.

Egy érdekes átmenetet képez a gesztus-beszéd és a képírás között a süketnéma gesztus-jelbeszéd ujj-ábécéje. Hogy alkotnak fogalmat a süketnémák gesztusbeszédük során?



7. kép
A süketnéma gesztus-jelbeszéd ujj-ábécéje

Asszociatív kapcsolatban maradnak a szemléleti képpel, látszólag ez gátolja az absztrakt dolgok és viszonylatok kifejezésében őket, így feltehetőleg több elvont dolgot értenek meg, mint amennyit ki tudnak fejezni.

A kézírás és a nyomtatott írás vizsgálata egyszerre technikai és gondolkodásbeli szempontokat is felvet. A kézírás lényege az egyediség. Egyszeri nyomhagyás, ebből a lényegéből adódik érdekessége és értékessége. Még akkor is, ha latin, kínai vagy kalligrafikus. A nyomtatvány a tipográfia eszközével tipizálta és szabványosította a kézírás jeleinek nyomhagyását. “Guttenberg nagy tette az alfanumerikus írással feltalált típusok felfedezése volt”- írja Flusser.⁷ Ilyen értelemben a kalligrafikus karakterű szöveget is tipizálhatjuk és szabványosíthatjuk. A könyvnyomtató gondolkodással elkezdődik egy olyan folyamat, amely a

⁷ Vilém Flusser: Az írás. Van-e jövője az írásnak? / A könyvnyomtatás
<http://www.artpool.hu/Flusser/Iras/06.html> .

nyomtatványt mindenre kiterjeszhetőnek véli, és modellnek tekinti: nemcsak könyveket lehet nyomtatni, hanem mechanikusan textíliákra, fémre, műanyagra is, a sort még folytathatnám a sokféle analóg nyomtatványtól a digitális nyomatokig, vagy akár a “gondolkodás matricái” által produkált szériaképekig.

Flusser, a feljegyzés-bevésés problémáit nemcsak technikai, hanem tudati problémaként is kezeli. Szerinte különbség van a bevésés és a feljegyzés között. Amíg a feljegyzés könnyed és vázlagszerű, tehát a rövid és gyors, lényegre törő vázlatozás gyors dokumentálás eszköze, addig a bevésés nehezebb és időigényesebb, ezért inkább a hosszútávú memorizálás jelentésével asszociáljuk. Ha az emlékezet / archiválás szempontjából nézem ezeket a felvetéseket, a feljegyzés inkább az adatfelvétel, a bevésés a rögzítés műveleteinek felel meg.

Az emberi társadalom történelme során a hatalom birtokosai már kezdetől fogva intézményesítették azokat a tudásformákat és médiumprocedúrákat, amelyek számukra a kollektív emlékezet és a tudás birtoklását biztosították. Nem véletlen, hogy az első kézírásos emlékeinket a különböző hivatalos alapító okiratok, törvénykönyvek, jogszabályok gyűjteményei, adományozó levelek képezik. Ezeknek magukon viselik a megrendelő pecséttel ellátott hitelesítő kézjegyét és néha a korabeli írástudó-képcsínáló kézjegyét is.



8. kép
BibliomaniaScroll / Tjebbe van Tijen Imaginary Museum Projects Archives

Lehet, hogy a történelmi emlékezet szempontjából elsőrendűbbek a hivatalos pecsét viselőjének hőstettei és korszakalkotó eseményei, de az emlékezettörténet szempontjából legalább olyan fontos a gyakran anonim-sorsra jutott írástudók, írnokok, kodexírók, képcsínálók és másolók felfogásbeli és mesterségbeli kézjegyei. Ezek révén nemegyszer magának a írás médiumának sajátos emlékezetéről és háttértörténetéről tudunk meg valamit, aminek közlésében a hivatalos főszöveg nem

érdekelt. Például egy kódex vagy liturgikus könyv görög vagy latin betűhasználatára megvilágíthatja a korabeli kulturkontextust vagy kapcsolatrendszereket, a szentkép ikonok stílusjegyei a képvilág szemlélet tükröi lehetnek, a használt pergamen vagy papír mint írófelület elárulhatja a kor technikai fejlettségének színvonalát.

Az írás szellemi és technikátörténeti aspektusai mellett fontos tényezői az emlékezetnek az írásos emlékek megőrzését szolgáló létesítmények is. Ezen kultúrtörténeti lokációk legismertebb példái az alexandriai könyvtár, a középkori egyházi kolostorok könyvtárai, a művészettörténet minden ágának műalkotásait tartalmazó múkincsgyűjtő helyei és gyűjteményei, a 18. századi természettudományos természetrajzi enciklopédiák és múzeumok, a történelmi és archeológiai emlékezet mai múzeumai, könyvtárai, tudományos-technikai archívumai, néprajzi tájházai, és mindezek mai digitális átírásai vagy a jelen archívumai. Ha végigkövetjük ezen lokációk fejlődéstörténetét, azt láthatjuk, hogy az információtömeg állandó növekedése miatt az archiválási rendszereknek állandóan növelniük kellett az emlékezet-kapacitásukat, illetve igyekeztek megkönnyíteni az elraktározott információhoz való hozzáférést.

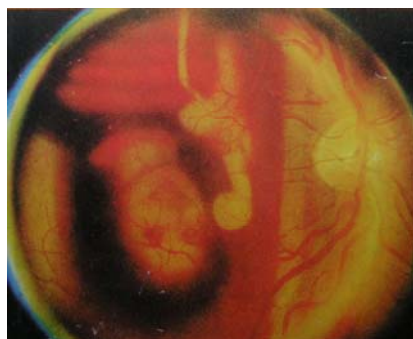
3.2. A látás – Kép és emlékezet

A látás. A memóriakutatás egyik fő kérdése az, hogy mit jelent az emlékezetű kép fogalma, hogyan működik mint mentális kép? Az emlék az emlékezetben megőrzött tudattartalom. De mit is jelent az például, hogy egy tárgy vagy felület emlékét megőrizzük a tudatunkban? Mit őrzünk meg tulajdonképpen a tárgy látványából? A kérdéseket úgy próbáljuk megközelíteni, hogy körüljárjuk a látványkép–retinakép–mentális kép kapcsolatokat, az érzékelt kép és az észlelés mentális képképzési folyamatait, majd keressük az emlékkép helyét a mentális folyamatokban.

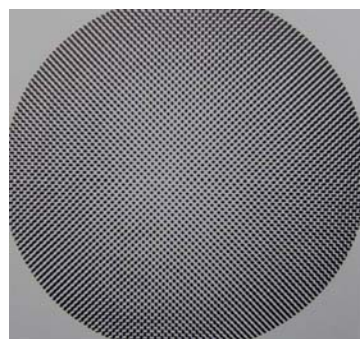
Vajon igaz-e az elképzelés, hogy az agyban egy valóságű „fotografikus” leképezés lokalizálódik? Vagy inkább igazabb az a feltevés, hogy a leképezett tárgy retinaképének nincs egy pontos és teljes reprezentánsa az agyban, mert a mentális képnek más a természete, mint a fizikai tulajdonságokkal rendelkező optikai képnek?

Ez a kettős kérdés a látáselméletek vitáját is képezi. Két látáselmélet ütközik: a reprezentációs látáselmélet hívei a 20. század második felében azt feltételezték,

hogyan az érzékleti képnek / retinaképnek van egy megfelelő reprezentációja az agy nyakszirti lebenyében (nem véletlenül nevezték „agykérgi retinának”). Ezt a második elmélet, a mai kutatásokra támaszkodva megkérdőjelezi, mondván, hogy a mentális folyamatok az optikai kép fizikai sajátosságainál másabb természetűek. Feltételezik, hogy az érzékleti kép csak kiváltója, csak „ingere” az észlelésnek, és a látásunk háttérében bonyolult biológiai és specifikus idegrendszeri hálózatok, mechanizmusok állnak, vagyis, a mentális folyamatok során a látványkép többszörösen átkódolódik. Az agykéreg tehát nem egy tárház, amelyben lokalizálhatjuk a látvány lenyomatait annak optikai természetű tulajdonságaival.



9. kép
Retinakép



10. kép
Nicolas Wade: Vizionárius tudósok portréi

A látás agykérgi alapja több anatómiailag összekapcsolt és összefüggő idegtevékenységből áll (a képképzésért és a körülvevő dolgok felismeréséért nemcsak a nyakszirti lebeny a felelős), a hierarchikus láncolatok agykéregrendszerét alkotják. Ezek különböző szinteken, külön-külön és más-más arányban játszanak szerepet a látvány feldolgozásban: elsődleges szinten a nyakszirti lebenybe futnak a látvány feldolgozásához szükséges információk, másod-, harmadlagos szinten pedig a távolabbi fali és halánték lebenyekkel kapcsolatos láncolatok futtatják az elsődlegesen már feldolgozott információkat. A többszintű és hierarchikus feldolgozás-rendszerek párhuzamosan működnek. A rendszerek idegsejtjei is különbözőek élettanilag, más-más stimulusokra szenszibilisek és specializáltak.

Az emberi agyban két nagy pályarendszer szolgálja a látási folyamat információit: az egyik a térbeli tájékozódás, a dolgok térbeli betájolásának, a tárgy mozgásának és a tárgyra irányuló cselekedeteknek az információit hordozza, míg a

másik a tárgy alakjának, színének, tömegének, sajátosságainak információ hordozásáért felelős.

Persze mindezeket a mentális műveleteket automatikusan végezzük el, és a műveletek eredményeképpen a tárgynak vagy a felületnek egy egységes képét észleljük. A legizgalmasabb kérdése a látáskutatásnak az, hogy ezek a tagolt műveletek miként integrálódnak, és hogyan áll össze egységessé a kép, legyen az három dimenziós tárgy vagy két dimenziós felület. Az aktuális kutatások előrejelzései szerint egy időbeli rendszerrel van dolgunk, aminek a kódját még nem ismerjük.⁸ Ez a felvetés az emlékezeti képpel kapcsolatosan érdekes kérdéseket hoz szóba.

Túlmenően azon a mechanikus értelmezésen, hogy egységes képfelületekből vagy háromdimenziós tárgyakból álló képtár van a fejünkben, azt gondoljuk, hogy az emlékezetben a tagolt műveletek tapasztalatai is valamilyen kódolt reprezentációban őrződnek meg, amelyek valamilyen aktuális stimulus hatására felidéződhetnek.

Ha a látás rendelkezik és normálisan működteti a két alapvető funkcióját (a látás aktív funkciója és a látás adaptív funkciója) akkor létrejön a kép(zet)alkotás. A fenti eszmefuttatás sejtése szerint a képalkotás klasszikus pszichológiai kategóriái és folyamatainak felfogása bizonyos mértékben módosul, az új felfogás lényege az érzékelt képet optikai minőségként és a mentális képet átkódolt minőségként kezeli. A képmelléklet a szék látványáról alkotott képzeletünk ábrái, amely azonban csak egy megközelítő illusztrációja az absztrahálás irányába alakuló képnek, és kevésbé a látvány-képzet élettanilag értendő átkódolási folyamatának.



11 kép
A szék képzeletének ábrái

⁸ Kovács Gyula – Vidnyánszky Zoltán: A látás és az agy. Vision / Látás - Kép és Percepció Kiállítás katalógus, Bp, 2002.

A képzet nem őrzi meg az emlékezetben a látványkép valamennyi összetevőjét és gazdagságát, a látványhoz képest egy sematikus kép. A rögzített képeink mennyisége és minősége a minket érő képingerek mennyiségétől, a képélményeink frissességétől, a képfeldolgozó apparátusunk milyenségétől függ, és nem utolsósorban a figyelmünk mértékétől. A képképzeteink különböző szintűek és természetűek lehetnek, ennél fogva rendeltetésük más és más. A képzetek és az emlékképek között az értelmező szótár nem tesz részletesen különbséget. Mindkettő a tudatban rögzülő és felidézhető észleleti kép. Szerepkörük szerint megítélve, a képzet az érzékelt kép alapanyagának feldolgozása, míg az emlékkép a feldolgozások háttérképe. Ebből levonható a következtetés, hogy a képzeteknek az adatfelvételben és képkódolásban van szerepük, míg az emlékképek a feldolgozást szolgálják a felidézés nyomán. A képzeteink és az emlékképeink lehetnek rövid távúak vagy hosszú életűek. A megőrzés mértéke függ a megerősítő élménystimulusoktól, amelyek segítenek a képzetek sémáinak kialakításában (kódolás), illetve az emlékkép mentális felidezésében (dekódolás). Van, amit hamarabb elfelejtünk, és van, ami beépülhet a viselkedésünk automatizmusaiba. Ez érvényes a kódolás és dekódolás minden szintjére. Egy bizonyos szinten a képzet is emlékkép, és fordítva egy elraktározott emlékkép sematikus általános kép(zet)ét is ábrázolhatjuk. Az emlékek visszaidézése az agykérgi pályák és lebenyek frissességének megőrzésétől függ. Tehát a képalkotás egy állandó inger és válaszreakció együttes folyamata. Ez feltételezi a céljainknak megfelelően és a tájékozódás / tanulás szükségleteiből adódóan a látás aktív funkcióját.

Ebben a folyamatos látványfelvételben és feldolgozásban a figyelemnek fontos szelektáló és irányító szerepe van. Ugyanakkor módosul az az előzetes felfogás, miszerint a látás vizuális készségei és az idegrendszeri hálózatok és pályák már korán, a gyermekkorban kialakulnak és befejeződnek, a továbbiakban pedig a látásunkat csak a figyelem és a látásvezérlési funkciók magasabb szintjein csiszolgatjuk. Ez nem így van, hiszen tudjuk, hogy a képvilágunk folyamatosan alakulhat, változhat. A gyermek, amikor kialakítja képi ikonjait vagy a verbális nyelvének mentális képeit, látása a látványnak egy többféle felhasználását és átalakítását végzi. Ez a vizuális-perceptív tanulás folytatódik a felnőttkorban is, a gondolkodásunk folyamatosan képadaptációkkal operál, a beszéd és az írás vagy egy

képi projekció esetében. A látvány adaptálása és feldolgozása része a tudati tevékenységünknek, történjen az alacsonyabb vagy magasabb szinten.

A képek emlékezete. A világ képi felfedezése valószínűleg azzal a mágikus pillanattal kezdődött, amikor az ember a saját tükörképét észlelte egy víztócsában. Ez a felfedezés félelemmel töltötte el, a varázstükör mágikus élménye hosszú ideig meghatározta szemléletét. Ismeretes, hogy milyen varázserőket tulajdonított az ősember a képmásnak: a természeti népek mai napig hisznek abban, hogy az illető lelkének elrablását jelenti, ha valakiről fénykép készül. Az archaikus társadalom embere elutasítja, hogy képet készítsenek róla. Talán Platón barlanghasonlata a legrégebbi utalás a képpel való találkozásra.



12. kép

Jan Saenredam (Cornelius van Haarlem nyomán): Platon barlanghasonlata

Viszont ez már nem a saját tükörképétől megriadt ember mágikus viszonya a képhez. Platón embere befelé tekint és a külvilág képének vetített képét szemléli, elhatárolódik a külvilág valóságos képeitől és ideákká adaptálja ezeket. Ez a momentum jelentette az ember találkozását a saját maga alkotta képpel. Megjelenik a gondolkodó ember, mint a saját képmásáról elmélkedő lény. Ez a momentum egyben a tudatos képlátás emlékezetének kezdete is. Innen kezdődik a képpel való ismerkedés és a képalkotás hosszas folyamata, amelyet a látás kultúrtörténetében végigkövethetünk.

A középkor a képpel való ismerkedés látástörténete. A kép ezidőben inkább egy vizuális jelkép, a vallásos ikonográfia megjelenítési eszköze volt. A középkor tudósai teológusok, matematikusok, „filozófusok”, fizikus-optikusok voltak. A világról szóló magyarázatokat a „tudós” traktátusok szolgálták, ezek a latin leírások mellett képes megjelenítéseket is tartalmaztak. A világot magyarázó elvont tudományos elméletek és a világ gyakorlati megtapasztalása elvált egymástól a

felfogásban és a foglalkozások szintjén. A középkorban a festészetet, a szobrászatot és az építészetet a mechanikai művészetek között tartották számon, a mai értelemben vett művészetek nem tartoztak a tudományok vagy *artes liberales* körébe (mint a matematika, filozófia, retorika, zene, lírai művészetek stb). A festészet kézműves-tevékenységnek számított, szakmai kézikönyvek („receptkönyvek”) foglalkoztak művelésének szabályaival. A látásról szóló doktrinák a korabeli tudományos nyelvben keveredtek a metafizikai, vallásos, és az empirikus nézetekkel. A középkor tudósai mindent a szem útján magyaráztak és a természeti látás pszichofizikai vonatkozásait vegyítették a metafizikai doktrínákkal.



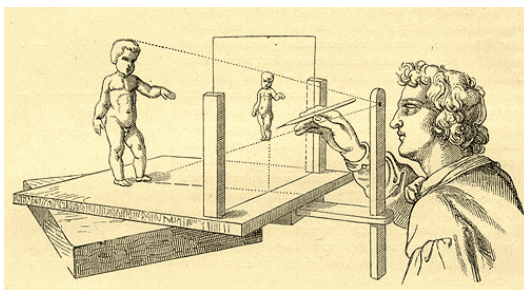
13. kép
Zahn: Oculus artificialis

A képek szerepe az volt, hogy szemléletesebbé tegyék a teológiai dogmák és hitviták elmékedéseit. Úgy, ahogy azt a Zahn: Oculus artificialis című mellékelt kép mutatja, a tájképnek szeme és agya van. A látás isteni ihletésű, ezt jelzik a tájképből felderengő arckép elvont elemei, a szempárból eredő fénysugár, amely az égre irányul és az isteni ihletés fénysugaraként jelenik meg. Mindezekkel együtt, a képek a korabeli metafizikus elméletek egy érzéki formáját nyújtották és tették ezeket szemléletesebbé.

A látás szemléletváltása a korai reneszánsz trecento periódusában (14. század első évtizedei) következett be, ez a merev bizánci képábrázolási szemléletétől hagyományoktól való elszakadást és egy új, természetközpontú / realista látás kezdetét jelentette. A szemléletváltás valójában a reneszánsz perspektiva tudományának és képábrázolás módszereinek elterjedésével következett be. Ha a középkor periódusának vagy a bizánci képábrázolás szemléletét összevetjük a reneszánsz kor látásmódjával, azt a fontos különbséget látjuk, hogy a perspektíva

előtt a látásnak nem volt egységes rendszere. A látás tárgyhoz kötött és minden tárgyhoz külön látószög rendelhető. A reneszánsz perspektíva elemei látáson már fellelhetőek az ókori görög euklédész geometrikus szerkesztés és árnyékvetítés elveiben, a 'perspectiva naturalis' látósugar elméleteiben, a középkori festő és építészeti mesterségek receptjeiben, a korai reneszánsz térábrázolásaiban (főleg Giotto térábrázolásaival kezdődően, Trecento, 14. sz.), és elméleti utalásokat találunk a korabeli humanisták traktátusaiban is.

A reneszánsz perspektíva⁹ – Alberti nevével fémjelezve – az első látási rendszer, amely alkalmas volt a reális valóság észlelésének és ábrázolásának megkönnyítésére. A 14-15. század folyamán több reneszánsz korabeli itáliai vagy németalföldi művész munkáiban fellelhető a perspektíva alkalmazása (pl. Masaccio, Paolo Ucello, Mantegna, Filippo Brunelleschi, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci és Jan Van Eyck, Albrecht Dürer). Ezeket a tapasztalatokat Alberti összegezte és szervezte egy elméleti, egységes rendszerbe. A perspektíva képábrázolás általános elveit alkották a méretek és arányok, az isteni rend, a formák harmoniája és a kompozíció perspektívájának tökéletessége. A kép szerkezete a mérés szinonimája volt és ez mindent befolyásolt.



16. kép
Perspektíva ábrázolás és képszerkesztés rajz-segédesszközei

⁹A reneszánsz perspektíva találmánya Filippo Brunelleschitől eredeztethető, de a Leon Battista Alberti szabatos leírása által (és őt követően sokak hozzájárulásával) tökéletesedett és terjedt el mint elméleti és gyakorlati rendszer.

- 1436 De pictura latin nyelvű változata humanista traktátus a tudósoknak címezve
- 1436 Della pittura olasz nyelvű változata, (amely akkoriban vulgáris nyelvnek számított), Alberti ezt a művészi gyakorlat számára és művészbáratainak (Masaccio, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Brunelleschi) ajánlotta, közérthetőségre törekedett

A magyar fordítás A festészetéről címmel jelent meg (Hajnóczy Gábor: fordításában, 1997-ben).

A reneszánsz perspektíva: centrális, lineáris, festői vagy „artificialis” perspektíva alapvető újdonság, találmány. Ez a mai értelemben vett kerettel elhatárolt kép kialakításában döntő szerepet játszott, ahol a külvilág látványképe és a megjelenítendő kép elkülönül.

Forrás: Perspektíva, Nemzetközi médiaművészeti és történeti kiállítás, Múcsarnok, Budapest, 1999, Katalógus, C3 – Múcsarnok, Budapest, 2001, forrás: <http://www.c3.hu/perspektiva/>



15. kép
Filippo Brunelleschi demonstrációja (1420 körül)¹⁰

A perspektíva lényege, hogy minden motívum egy rendszer függvénye, a távolodó figurák arányosan csökkenő méretűek lesznek. Alberti rendszerének újdonsága abban áll, hogy a korábban használt hagyományos négyzetrácsos rajzolósi technikát egyesítette a vetítógúla elmetszésének elvével. A négyzetes háló segítségével nem csupán az arcok rajzolása volt könnyebben megoldható, hanem a képen rövidülésben látszó falaké, körvonalaké is. Az ábrázolandó képen a részletek beilleszkedtek a három dimenziót kijelölő négyzetes háló rendszerébe.

Az Alberti perspektíva képábrázolás lényege, hogy a kétdimenziós képfelületen egy megkonstruálható háromdimenziós képhatást eredményez. A perspektíva ablakot nyitott a világra, szétválasztotta a látványt a projektív képtől, és egy geometrizáló sémával közeledett a külvilág látványához, a strukturálás érdekében a valóság konkrét elemeit egy egységes rendszerbe fogta, a projekció stabil nézőpontját és távlatát kijelölte. A perspektíva megfelel az emberi látás optikai természetének, ahol a leképezés valóságosnak hat és egyértelmű a viszony a látvány és a néző között. A képi információ egységesedett és szabványosodott, ez pedig előnyös volt a képközlés és a valóság-értelmezés szempontjából, ugyanakkor a

¹⁰Filippo Brunelleschi demonstrációja (1420 körül) a perspektíva kép nézőpontjának kijelölését, illetve a látszat és az ábrázolt perspektíva kép viszonylatát jelenítette meg. Brunelleschi vedutát festett a firenzei Santa Maria del Fiore dóm keresztelőkápolnájáról, amelybe egy aprócska lyukat fűrt. Szembe állt a kápolnával, pontosan arra a pontra, ahonnan a veduta készült, s egyik kezében a képet tartotta, másik kezében egy tükört. A kép hátoldala felől átnézett a belevágott lyukon, s ily módon két képet látott egyszerre: a rajzot a tükörben, s a valódi kápolnát. A hatáskeltéshez mutatványostrükköt is felhasznált. Rajzán nem festette meg az eget, hanem ezüstlapocskákkal helyettesítette. Így az ezüstön tükröződő valódi ég, a vonuló felhők tükröződtek a tükörben, az illúzió tehát teljessé vált. Forrás: Kolta Magdolna: Képmutogatók. A fotografiai látás kultúrtörténete, <http://www.fotoklikk.hu/fm/kepmutogatok/index.html>

képcsinálás korabeli eszközeinek fejlesztését és tökéletesedését is elősegítette. A perspektíva nyomán a látás gyakorlatiasabb és rendszerezettebb lett. A művészek magukévá tették a perspektíva elméletét és képábrázolás gyakorlatát, a természet és ember tanulmányozásának legfőbb eszköze lett a rajz, a festészet és szobrászat műfajaiban.

Alberti a perspektíva rendszerét a *De pictura* vagy a *Della pittura* alapvető művében foglalja össze, amely nemcsak az itáliai, hanem az egyetemes művészettörténetnek is jelentős forrása. Szabatos leírást tartalmaz a 15. századi festői perspektíváról, először fejti ki a festészetnek, mint autonóm művészetnek az elméleti kérdéseit, és megteremti a művelt festő ideáltípusát. Nem véletlen a címben szereplő kettős megjelölés - a latin nyelvű változat egy tudósoknak címzett humanista traktátus, az olasz nyelvű változatát egy közérthető formában a művészi gyakorlat számára és művész barátainak ajánlotta. A kettős cím jelzése egyben a korabeli latin és a vulgáris nyelv körül folyó vitának is.

A látás tudománya ezidőben csak kevesek előjoga volt, a festmények és a szobrok csak egy kiváltságos réteg számára voltak elérhetőek. A köznép, a vallásos képek mellett, a vásári mutatványosok „képei” (képmutogatók, képdobozok, illuzionisták, különböző látványépitmények révén tapasztalhatták meg a látványkultúrát. A kézzel készített rajzok, festmények vagy szobrok egyediségük folytán egyre kevésbé elégitették ki a képhasználat növekvő igényeit, ugyanis a manuális képkészítés és másolás lassú és túl drága volt. Egyre nagyobb az igény egy valóságosabb és olcsóbb képkészítés és sokszorosítás iránt.

3.3. A technikai képek és az emlékezet

Bár a fotográfiai látás legfontosabb mozzanata a fénykép felfedezése, ennek előzményei visszanyúlnak a *camera obscura*¹¹ történetéhez és a kezdetleges képrögzítő eszközök használatához. A camera obscura az első olyan eszköz amely a látás szemléletváltását jelzi. A természetes látás egy dinamikus folyamat - színes, mozgó és változó látványképekkel. A camera obscura alapelveinek megértése egyértelművé tette, a látványkép és az érzékelt kép kettősségét, valamint azt, hogy a

¹¹ A camera obscura egy szoba (sötétkamra) egyik falán egy kis résen beáramló fény, amely a külvilág fordított állású képét a megfelelő távolságra elhelyezett felfogófelületre képes vetíteni.

szinprobléma kutatásának távlata nem a festék-pigmensként elgondolt szinképzet, hanem a fény természetéből eredeztethető. Ennek a továbbgondolása a szin fizikai szempontjainak meghatározása, miszerint a szin egy meghatározott hullámhosszú sugárzás. A camera obscura és a perspektiva után egy további kutatási szempont volt, a rögzítésre kerülő kép „mérhető és matematizálható”¹² lehetősége. Ennek tesz eleget a fotográfia és méginkább a számítógépes digitalizáció. A fotográfia megszabja a képkészítő helyét (felvétel nézőpontját) és biztosítja a fénykép analóg képi megfelelését a látvánnyal. A a fotóexpozíciós idő értékek meghatározása által a képkészítés objektivebb és mérhetőbb lett, a fotográfia a tökéletesebb másolás lehetőségét is biztosítja. Ugyanakkor a fénykép, mint a mozgókép fázisképe, a filmidő legkisebb mértékegysége.

Az optikai lencsék használata és a vetítő szerkezetek fejlesztései a mesterségesen előállított képismerek és gondolkodás alapjait képezték. A fényképet és a perspektívát összekötheti ugyan a képképzés két alapelve, a „tükrözés” és a „fény-árnyék”, de a perspektívakép és a fénykép közti különbség a két kép természetében van. A fénykép, egy technikai kép, akár az ember beavatkozása nélkül is létrejöhet, ha adottak az előhíváshoz szükséges fizikai-kémiai feltételek és a megfelelő fényviszonyok, míg a perspektíva-kép csak elvileg alkalmazza az említett két alapelvet. A fénykép megjelenéséig sok más átmeneti képfomat - félig-meddig technikai képeket - tudunk idézni, amelyek a kézi sokszorosítás vagy valamilyen optikai őskészülékkel történő mechanikus reprodukálás révén hoztak létre.



17. kép
Sziluett-rajzoló berendezés



18. kép
Keretezett női árnykép, Franciaország, 1800 k

¹² Peternák Miklós: A kép a camera obscurától a computerig. Nappali Ház, 1992. 2. 51. o., Bp.

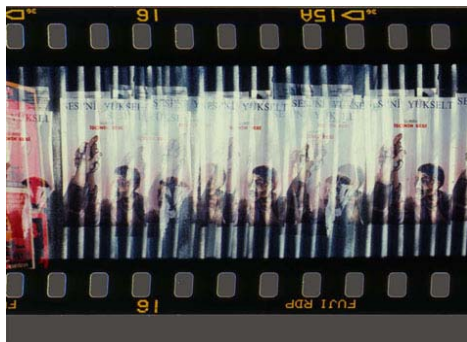
Érdeemes végigkövetni, milyen változásokat hozott a mechanikus másolás és sokszorosítás az arcképkészítés terén. A 19. században a művészi portréval szemben elszaporodtak az olcsó arckép-sziluettek, árnyékképek, fizionotrázs portrék, miniatűr típusportrék. Egy családi ereklyeként őrzött arckép-érme (miniatűr arckép-basorelief) önreprezentálja az ősök családtörténetét, lenyomata lehet egy családtörténet időbeli leírásainak. Ezzel szemben a 19. századi arcképsziluettek esetében a portrékép korábbi önreprezentációs funkciója átment egy olcsóbb, újsághír képének szolgálatába, egy társasági szórakozássá fajult. Az festészeti művészportréval szemben a 19. századi miniatűr portréfestészet megteremtette a Barbie-baba korabeli mechanizált típusportréját. Máskor a régi technikák nyomták el a kibontakozó új médium sajátosságait. Ez történt az első daguerrotípiák előzményei esetében, amikor a sóképeket olaj és akvarell technikával átfestették, és ezáltal eltüntették ezeknek a kezdetleges fotográfiáknak a jegyeit.

Az utánzások és az ipari forradalom vívmányai új tér- és képélményekhez vezettek. A 19. század elején megjelenő légi perspektíva meghaladta a reneszánsz fix nézőpontos távlatát, így a világ már nemcsak a szemmagasságból látható távlatként volt reprodukálható, hanem megszokottá vált a hegycsúcsokról, léghajóról ábrázolt táj is. Ezt az élményt fokozzák a mesterséges eszközök képélményei (kozmorámák, panoráma rotondák, mozgó panorámaképek, diorámák - amelyek megidézik a mozi és film szellemét). A képrögzítő és képvetítő apparátusok egyre kisebb méretűek, olcsóbbak és könnyebben kezelhetőek lesznek. A fényképezést megelőző periódus manuális képalkotás (perspektíva), vagy az archaikus média technikái (camera obscura, dioráma stb.), tudatosították a látási folyamatokat és differenciálták a természetes kép és technikai kép közti különbségeket és analógiákat.

*A fotográfia*¹³ az fény optikai és a kémiai hatásain alapszik. A fényképezés rögzítette a camera obscura illékony képét. A fénykép egy olyan technikai kép, amely akár nélkülözheti is az emberi alkotó kéz vagy elme aktusát. A kamera azt képezi le, ami éppen elébe kerül. Nem véletlen, hogy a megjelenésekor a művészek ambivalensen viszonyultak a fényképezőgéphez, mert szerintük a kamera csak

¹³A fotográfia / fényképezés elve: a camera obscura által rajzolt kép rögzítése egy fényérzékeny felületen. A fénykép, a fény optikai és kémiai hatásainak találkozásából létrejövő kép, ezüstókkal fényérzékenyített felületen, amit egy zselatinos anyaggal visznek fel a felületre. Feltalálói: (1823) Nicéphore Niepce, első rögzített, de nem tökéletes fénykép / 1837-1839) Daguerre, fényérzékenyített üveglapon, exponált és fixált fénykép (daguerrotípiá).

reprodukálni tud, nem képes formálni, alakítani a felvétel tárgyát. Azóta persze megváltozott a hozzáállásunk a fényképezőgép használati lehetőségeit illetően, mára megszoktuk, hogy a technikai leképezés átalakítja a fizikai valóság látványát, és ennek újabbnál újabb „fotogén” képét mutatja. A hagyományos művészeti ábázolások hívei a képképzést elsősorban szellemi műveletként fogták fel, az alkotás számukra a mentális kép kivetítését jelentette, és kétségbe vonták azt, hogy a technikai képpel meg lehet ragadni a lényegest és értelmezni lehet a látványt. A festők nemegyszer konkurenciát láttak a fénykép tökéletesebb optikai megjelenítésében, és sokszorosítási lehetőségeiben. Ennek ellenére, a fotó médiumának hatására megújult a művészet, és a művészet területén lezajlott az a forradalom, amelyet a klasszikus avantgárd irányzatok története jelez. Bár megjelenését a művészeti világban fenntartással fogadták, a fotográfia a valós élet számos területén sokrétű szerepet vállalt. Elsősorban azon területeken, ahol igény volt a képreprodukálásra és a képi sokszorosításra. A fénykép optikailag látványhű képet nyújtott, amely tökéletesebb volt, mint bármilyen más hagyományos képtechnikával előállított kép. Emellett az előállítása olcsóbb és mindenki által elérhetőbb volt. A fotográfia mindezen sajátosságainál fogva, kitűnően megfelelt a hétköznapi gyakorlat dokumentatív és reprodukív funkcióinak. A fénykép átvette a hagyományos kézi technikák alapuló képarchiválás területeit, előnyös volt optikai kvalitásainál fogva, ugyanakkor nem terhelte fölösleges „művészi szubjektivitással” az adminisztrációs vagy dokumentációs célokat szolgáló képet. A fényképezés hallatlan fejlődésnek indult a 20. század elején, több új technika és képfajta megjelenését eredményezve, mint amilyen a mikroszkóp, tájkép, röntgenkép, UV, ultrahang-kép vagy a pillanatkép mint a fényképezés legnépszerűbb változata.



19. Kép

Tjebbe van Tijen: Európai alternatív és radikális plakát installáció,
filmszalag kollázs és vetítés, 1990

A fényképezéssel kitágult és gyorsan finomult az emlékezetünk. Gyakorlatilag mindent meg lehet örökíteni, beleértve az emberi lét privát világát, a kollektív emlékezet képeit vagy a makrovilág történéseit. A fénykép természeténél fogva az emberi múlandóság érzését kitűnően tudja kommunikálni. „A fotó (...) létezése miatt fennáll annak a veszélye, hogy semmi sem múlik el, csak térben és időben eltolódik. Amit viszont szokás elrejtteni, titkolni, a fotó révén – egy kép erejéig legalábbis – megfigyelhetővé válik.” – írja Peternák Miklós *Privát fotó világ-kép* című tanulmányában.¹⁴ A pillanatkép erre a legjobb példa, nem véletlenül értelmezzük ezeket az idő(nk) és a mozgó világ(unk) megfagyott pillanataiként. A pillanatkép elles valamit a látványból, amit a természetes látásunk talán észre sem vesz. De vajon mennyire pillanatkép az egykori fényképek szertartásosnak és mesterkéltnek tűnő „pózzai”? Mi őrződik meg, és mi vesztődik el a fényképezőgép előtti pózolás során? A fényképezőgép közömbös, nem interpretál, nem szubjektív. Mi állunk be képbe a saját felfogásunk szerinti vagy a szokásainknak megfelelő „pózzba”. A fényképezőgép előtti „pózzolás” során a fotográfia reprezentatív funkciója érvényesül. A fénykép egy esemény a szereplők életében. Nem mindennapi, hanem nevezetes vagy sorsdöntő események reprezentálása. A fényképalbumot lapozgatva összeállíthatjuk a szereplők életvitelének menetrendjét. Megfigyelhetjük, milyen alkalmakkor használták a fényképezőgépet? Mit árul el a pózolás az identitásukról és a fényképezés eseményének kontextusáról? Hogy használták a képeiket? Hogy használjuk mi az ő képeiket? A fotó kommunikatív, ha értjük a kódját. Lehet a beszéd tárgya vagy a meglevenedett emlék a beszéd háttérében. Lehet a személyes életünk kordokumentuma, szemtanúja. Mint lelet, felfedheti a pózolás véletlenszerű elemeit. Nem utolsó sorban, saját médiumát demonstrálhatja.

A „kamera-szem” metafora

Dziga Vertov híres „film-szem” metaforájának megfelelően a filmkamera által nyújtott kép a gép–ember kreatív találkozásának eredménye. A gép egy tökéletesített szemnek tekinthető. Dziga Verov a filmérzékelés fontosságát hangsúlyozza *Az ember a felvevőgéppel* (1929) című filmjében. A filmlátást fedezi fel és ezt euforikusan dicsőíti. A Vertov filmlátásának a központi kategóriája a

¹⁴ Peternák Miklós: *Privát fotó világ-kép*, Balkon, Kortárs Művészeti Folyóirat, 1995/1.

fotogenitás, aminek jelentése a leképezésnek és a fotografálásnak az a jellegzetessége, hogy a felvevőgép nemcsak reprodukálni, hanem formálni, alakítani is képes a felvétel tárgyát. De hogy változik a fotogenitás értelmezés?

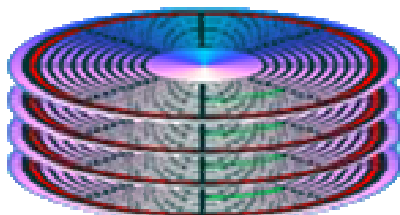
Van, amikor szó szerint hiperrealista a végletekig, van, amikor a kamerával csak úgy rámered a látvány tárgyára, máskor végigcikázik a rajta... Van, amikor interpretál... erőszakos... vagy akár merengő. A Vertov „film-szem” metaforája visszanez a filmszalagról, mintegy magát látva, máskor a kamera, akár a fegyver tárgyra irányítva, a pillantás rövid és golyóként fúródik be a látvány tárgyába. A Vertov „film-szeme” Antonioni Nagyításában, ahol a kamera megerősokolja, szétszedi a filmlátványt, szétszedi a filmidőt, kimerevíti az időt, beülteti a holt idő fényképeit... A „film-szem”, amelynek tekintete egy képeslapra esik, megállapodik és elkezdődik egy képeslap motívumaival egy narráció ...

A „film-szem”, amely a képet ezerféle sötét alagútból kiérve mutatja, kulcslyukon keresztül lesi meg a titkokat, vagy távcsővel kutat a nosztalgikus emlékek után. A Vertov „film-szemét” a „kamera-szemmel” helyettesítve a maga mögött hagyott látványt anélkül veszi fel, hogy egyszer is belenézne a kamerába. *Az ember a felvevőgéppel* plakátja is ábrázolja az operatőr hátára csatolt kamerát.

A montázs, a filmbeli gondolkodás metaforája

A filmgondolkodás Eisenstein montázs-elmélete, két kép közötti gondolati mozgás.

A mozi a legkevésbé interaktív médium, ahol nincs lehetőség a beavatkozásra. Az interaktív beavatkozás valahol a 19. századi olvasói levelezésekkel kezdődött, majd a 20. századi népszerű rádió- és tv-műsorokkal kapcsolatos telefonos vélemény-nyilvánításokkal folytatódott. Mára a számítógépes, interaktívan kezelhető hypertext és hypermédia formátumok használata által teljesebben ki.



20. Kép

Tjebbe van Tijen: Webdesign tervezet egyik eleme, Imaginary Museum Projects Archives

3.4. A mesterséges emlékezet új médiuma a komputer

3.4.1. A számítógép megjelenésének motivációi

A számítógép a szó szoros értelmében az új médium megtestesítője, minden eddig tárgyalt technikai médium régeinek mondható a számítógéphez hasonlítva. A számítógép egy olyan civilizációs korban jelent meg, amikor a technikai feltételek beérték olyan eszközök kifejlesztésére, amelyek alkalmasak voltak nagykapacitású adattárolásra és hordozásra, az adatkezelés nagy sebességű műveleteire és az információ digitális átírási műveleteinek automatizálására. Másrészt elméleti szükségszerűségek is motiválják a számítógép megjelenését. A 19. század végéig, a specializálódás az emberi társadalom és a tudás civilizációs fejlődését jelentette, a diszciplínák és a rész tudományok minden területét hallatlan fejlődés jellemezte. Ez az enciklopédikus tudás felhalmozásával járt együtt. Egy idő után azonban a szakosítás és a részekkel való foglalkozás a fejlődés megtorpanásához vezetett. Szükségessé vált az interdiszciplináris megközelítés, kapcsolatteremtés és a részek közti tudományos vizsgálódás. Ennek az ideális eszköze a 20. század közepén megjelent számítógép. A számítógépnek mint új médiumnak megjelenését az is indokolja, hogy a számítógép előtti periódusban a szövegközpontúság uralta a gondolkodást és az élet minden területét. A számítógép lehetőségei feloldották a nyelvi leírások és a vizuálisan megjelenő tárgyak képei közti meg nem feleltetést és feszültséget.

3.4.2. A számítógép előnyei:

1. Az eddigi memória tároló eszközökhöz képest a legnagyobb kapacitású információtárolásra és feldolgozásra szolgáló eszköz, minden eddigi klasszikus információtárolási eszköz kapacitását felülmúlja. Ugyanakkor a számítógép információfelvételi, -tárolási és -feldolgozási sebessége a legnagyobb az összes eddigi technikai médiumnál.
 - 1.1. A számítógépes memóriának egyik egysége a külső és belső hardwerek és a CD-DVD-k digitális információ hordozók, ezeknek nemcsak a rendelkezésre álló és feldolgozás előtt álló alapadatok tárolását kell biztosítaniuk, hanem a feldolgozás során a részfolyamatok műveleteinek az elmentését is.

- 1.2. A számítógépes memóriának egy másik egysége biztosítja a szoftver programok nagy sebességgel mozgatását, működését. A multimédia programok kis kapacitású memóriatárolókkal működésképtelenek és kis tárolóval a programok műveleti sebessége sem biztosított.
2. A számítógép egyesíti a különböző típusú információkat. Az információ szabványosításának általánosított formája valósul meg a digitalizálással. A digitalizálás lehetővé tette a multimédia formátumainak megjelenését. A multimédia formátumok és hordozók legfőbb sajátossága, hogy a kép–hang–szöveg információk azonos formában vannak tárolva, és ezeket akár egymásba is lehet alakítani.
 - 2.1. A digitális rendszer lényege: minden típusú információ (kép, hang, szöveg) a 0-1 kettős számrendszerben egyformán bitekre lefordíthatóvá vált. A számítógép egyesíti a különböző típusú információkat, lefordítja (átkódolja) az analóg formátumú hang-kép-szöveg információkat egységes digitális jelekké. A hangok rezgéseit bitsorozatokká, a képek pixeljeit bittérképekké alakítja. Az egységes bitsorozatok kontingenseit bármikor visszafordíthatjuk az eredeti analóg formátumra. (A digitális anyagokból a felhasználó generálhat egy teljesen új jelentést célzó digitális formátumot, amelyet azután visszafordíthat egy érzékelhető analóg formátumba.)
 - 2.2. A digitális formában tárolt jelek révén az információk tömöríthetőek, kevesebb helyet foglalnak a tárolóegységben, és gyorsabban is továbbíthatóak. Az eljárás emellett lehetőséget nyújt a hangok, képek korlátlan reprodukálására és tetszőleges módosítására. Mivel a digitális kép standard jelekből áll, a képlejátszás és közvetítés nem feltételez külön csatornarendszereket.
3. A számítógép az információkezelés műveleteit majdnem automatikusan végzi, a felhasználónak nem kell különleges energiát befektetnie, hogy az információhoz hozzáférhessen: könnyen közlekedhet a memóriatároló és a kezelőfelület között a számítógépes interface eszközeivel (egérrel vagy a billentyűzettel), a számítógép képernyőjén megjelenő kezelőfelület által betekintést nyerhet a memória tartalmába, átjárhat a tárolók között, ráadásul az írás, képkezelés közben a számítógépes felhasználónak nem kell bajlódnia az információ bonyolult digitális

kódolásának (és visszakódolásának) műveleteivel, ezt a gép biztosítja automatikusan. Az információ digitális átírási műveletei be vannak építve a számítógép háttérfolyamataiba, és ezek automatikusan működnek. Az automatikus programok révén a képalakítás-képgenerálás-képközlés műveletei hétköznapi gyakorlattá váltak. Ma már széles körben elterjedté vált a digitális technikán alapuló fényképezőgépek, videokamerák vagy számítógépes képlejátszás műveletei.

3.4.3. A számítógépes gondolkodás modellezi e memória értelmezését

A számítógépes gondolkodás tartalmazza az emberi megismerés korábbi műveleteit is (részekre szedés, ezeknek elemző vallatása, az összefüggések keresése, szintetizálás) de amiben igazán újat hozott a számítógép az, hogy megteremtette az interaktív beavatkozás és az asszociatív jelentésképzés lehetőségét a hétköznapi gyakorlat számára.¹⁵ A digitalizálás technikailag egy egységes jelrendszert hozott létre, ami globális nyelvrendszer lehetőségeit is jelenti. Ennek a lehetőségnek az alkalmazása a World Wide Web információs hálózat. A felhasználó az egyre szaporodó interface-k és a hyperlinkek révén interaktív kapcsolatokat és asszociatív jelentéseket képezhet. Ez a két számítógépes művelet az emberi gondolkodás fontos jellemzői, ennél fogva modellezheti a memória tevékenység értelmezéseit is.

Az interaktivitás egyrészt az ember–gép párbeszédet jelenti, a számítógép kezelőfelületén megjelenő menüvel és eszköztárral, átjárásokkal, hidakkal, ablakokkal, másrészt a képernyőn megjelenő hyperlinkek révén a felhasználó a számítógép memória tartalmaival vagy az internet többi számítógépeinek tartalmaival létesíthet kapcsolatokat és kezdeményezhet párbeszédet. Az interaktivitás nem egyirányú kapcsolat, a felhasználó azonnal látja a ténykedésének eredményét vagy a kommunikációs visszajelzést. A számítógép interface-k csatlakozási egységein keresztül a felhasználó előtt megnyílik a lehetőség, hogy rálásson az információs hálózati csomópontokra (vagyis a hálózatra kapcsolt többi számítógépre), és az elszigetelt tudásrészleteket összekötheti, interaktív kapcsolatba léphet velük, befolyásolhatja a kommunikáció menetét.

¹⁵ Hypertext és Multimédia / forrás: <http://www.artpool.hu/hypermedia/index.html>

Az asszociatív jelentésképzés tulajdonképpen azt jelenti, hogy a felhasználó a saját elgondolása szerint szervezheti a jelentésstruktúrát, ami lehet kép, hang, szöveg, vagy akár egy egységes audiovizuális szerkezet. A hálózati linkesített keresztkapcsolási műveleteknek nincsenek tér–idő megkötései, ahogy az ember asszociatív gondolkodásának sincsenek. A felhasználó bármilyen adatbázist lekérhet a World Wide Webről, és annak információit a saját házi számítógépén kezelheti. Akárcsak a gondolkodásban, ahol automatizmusok és tudatos műveletek képezik a jelentést, az interneten is bizonyos műveletek automatikusak, mások feltételezik a felhasználó tudatos jelenlétét. Az internet tulajdonképpen egy hatalmas számítógép, amely a globális világ dimenzióival és információival bővíti a házi számítógépünk használati lehetőségeit.

A számítógépes alkalmazások egy másik nagy lehetősége az interface csatlakozási felületek és csatoló egységek meghosszabbítása a néző felé, valamilyen szenzoros vagy interaktív áttételen keresztül. Ezek ma már nemcsak a multimédia és hypermédia művészeti bemutatók spektakulumát fokozzák, hanem egyre inkább a mindennapi élet gyakorlati területein nyernek alkalmazást (elektronikus tábla, digitális ceruza, szenzoros 3D-térkezelés, mikrocipés beépítések stb.).

4. Múzeum és archiválás

4.1. Tárgyasult emlékek múzeuma és emlékképei

(Huszár Zsuzsa: A múzeum, ahogyan önmagára emlékszik című tanulmány¹⁶ nyomán).

A múzeum intézmény történeti kialakulása. A múzeum szó eredetije a görög “museion”, az antikvitásban a múzsák előcsarnoka és az elmélkedés helyét jelentette, Alexandriában tudományos gyűjtemények megnevezésére használták. A történelem folyamán a templomokban és szentélyekben is értékes tárgyi gyűjtemények alakultak ki. A középkori ritkaságok, régiségek, művészi tárgyak kincstár létesítményeit szintén ezzel a szóval illették. Ugyanígy nevezték az európai gyarmatosítók kincsmezőő helyeit is.

¹⁶ Huszár Zsuzsa: A múzeum, ahogyan önmagára emlékszik. Forrás: Tudás Menedzsment -Periodika, 2000, 712.o., <http://www.feek.pte.hu/tudasmenedzsment/index.php?urlink=712>

A múzeum, egészen a 18. századig, a tárgyi és szellemi kincsek megőrzésének helyét jelentette. A mai értelemben vett jelentése (tárgyi gyűjtemény, szellemi feldolgozás, bemutató kiállítások szervezése stb.) csak a 19. században alakult ki. Nemzetközi viszonylatban az első múzeumok a 18. század második felében jelentek meg, így a londoni British Múzeum-ot 1759-ben alapították, a Párizsi Louvre-t 1793-ban nyilvánították állami közgyűjteménnyé, az első múzeum célzattal épített lokáció a kasseli Museum Fridericarum királyi gyűjtemény épületlétesítménye is ebben a periódusban épült. Magyarországi viszonylatban a legrégebb múzeum a Sárospataki Református Egyházkerület Tudományos Gyűjteményének Múzeuma, az erről szóló bejegyzések 1700 körüli évekből származnak. A múzeum előzményei (Magyarországon és Erdélyben) már a 18. század közepétől megjelennek az okiratokban, a múzeum fogalma alatt értve a kortársak a nevezetes iskolaközpontok és kollégiumok könyvtárait, a híres professzorok dolgozószobáit, a természetrajz tudományainak szertárait és szemléltető eszközeit.

A 19. század első felében Magyarországon és a környező országokban is elterjedtek a gyűjtemények. Tulajdonképpen mindent gyűjtöttek: ásványokat, érmeket, pecsétet, régi okleveleket, festményeket, ritkaságokat, régiségeket. A múzeumok alapját az adományozók gyűjteményei képezték, így a Magyar Nemzeti Múzeum (1802) létesítményének megalapozásában nagy szerepe volt gróf Széchenyi Ferenc adományának, aki felajánlotta a különleges értékű könyv-, térkép-, érem-, címer- és képgyűjteményét a nemzeti múzeum alapítás céljaira. A 19. század végétől, a vidéki városokban is létrehoztak területi múzeumokat, alapítottak múzeumi egyleteket, és meghonosodott a tudományosabb szempont szerinti gyűjtés és szelektálás. A 18-19. századi gyűjteményeket és múzeumalapításokat a nemzeti kultúra és nemzeti örökség megalapozásának jegyében hozzák létre, és ugyanezen szempontok szerint alapítják meg a Magyarországi Néprajzi Társaságot 1889-ben, amely több szakosztállyal indul. Azt az eszmeiséget vallotta magáénak, hogy az Osztrák Magyar Monarchia népeinek és nemzetiségeinek egységes néprajzi képét nyújtsa. A 19. század második felében megrendezett világkiállítások reprezentációs lehetőségei (az első modellértékű londoni világkiállítás, 1851) és a századvégi magyarországi millenniumi ünnepi megemlékezések / rendezvények (Ezredéves Országos Kiállítás, 1896) nagy lendületet adtak a múzeumi fejlesztéseknek és

intézményesítésnek. A múzeum eszmeisége ezidőben egy kétirányú múzeumfejlesztésben és intézményesítésben testesült meg. A romantikus szemlélet, a nép-nemzeti örökség tárgyi emlékeire alapoz gyűjteményeiben és a “nép-lélek” kifejezésének akarnak hangot adni a reprezentálás során (elsősorban mitológiai és dicső múlt emléktárgyak, ünnepélyes alkalmak tárgyrelikviumai, díszített népművészeti tárgy-emlékek). Az univerzális szemlélet a nemzeti kultúrát egy teljes és klasszikus műveltség részeként kezeli, és gyűjteményeivel a nemzeti értékeket az európai kultúrhagyaték függvényében akarja bemutatni és reprezentálni. A 19. században alakulnak ki a múzeum mai értelmezései szerinti tevékenységek. A gyűjtés–megőrzés–bemutatás hármas funkcióit olyan új múzeumi tevékenységek egészítik ki, mint a múzeumi köztevékenységek, a múzeológia tudományágak és szakkutatások szerinti szakterületeinek fejlesztése, a múzeumi anyagok szervezésének a szakterületei, a bemutatás-kiállítás új lehetőségei és technikái, a múzeumi publikációk és dokumentálás, vagy a múzeumi könyvtár fejlesztése.

A múzeum alapfunkciói és a kiállítások időkezelése. Karen Benbassat szerint a múzeum jelentése két alapfunkcióban testesül meg. Ennek érzékeltetésére használja a szerző a lámpás és a tükör metaforáit. *A lámpás* megvilágít, feltárhat valami olyan területet, ami addig láthatatlan volt a homály vagy a kedvezőtlen fényviszonyok miatt. Ennek jó példája egy régészeti kiállítás, amely feltárja a geológiai régmúlt közegeit. Ezáltal megismerteti a régészeti korokat, és érzékelhetővé teszi az addig mélyben található geológiai földrétegeket. *A tükör* metaforája a kiállítás megrendezett formája, prezentációja, amelybe a néző-látogató belenéz, és önmagát láthatja. A prezentáció tehát a néző tükrözését is feltételezi, és ilyen értelemben a nézőről is szól. A kiállítás prezentációja mindig is fontos részét képezi a múzeumi tevékenységnek, összeköti a régmúlt vagy a közelmúlt emlékeit a jelenlevő közösg aktuális élményeivel. Ez első olvasatra egy poétikus kijelentésnek tűnik ugyan, de a muzeológusok számára az technikai kérdés, hogy egy kiállításrendező miként kezeli a lineáris időt, és milyen időmértékkal dolgozik. Konkrétabban, a már említett régészeti kiállítás anyaga a régmúlt és a jelen közti hosszú lineáris idővel kell számoljon, ehhez képest egy néprajzi vagy antropológiai kiállítás a közelmúlt eseményeinek emlékeivel dolgozik, egy képzőművészeti vagy más kortárs kiállítás pedig az emberi ittlét emlékeivel szembesíti a kiállítás nézőjét. Tehát a

kiállításrendező többfajta idővel dolgozik, a leggyakoribb időkezelési módozatok a történeti kronológiai idő (beleértve ennek negatív kezelését is), a tömörített idő, a kimerevített idő. De ezek felsorolása keveset árul el az idő kezeléséről, ha az időkezelés használt mértékét kell konkrétizálnunk, az időlépték helyes vagy helytelen példáival. Huszár Zsuzsa A múzeum, ahogyan önmagára emlékszik című kitűnő tanulmányában arról ír, hogy milyen veszélyekkel jár, ha a kiállításrendező helytelenül alkalmazza az időkezelés léptékét. “A kiállítások tartalmi megértésében problémát okozhat bizonyos időléptékek (túl nagy vagy túl kicsi) érzékelhetetlensége, felfoghatatlansága. Más természetű gondot jelenthet bizonyos időkategóriák (pl. földtörténeti korszakok) “üressége”, jelentéstelítettsége a befogadó szempontjából. (...) Zavart okozhat az is, ha egy múzeum kiállításai elbizonytalanító módon kezelik az időt, például úgy, hogy a tematikus bemutatás kedvéért termenként újra meg újra visszaugratják a látogatót egy már elhagyott, ‘megélt’ korszakba”.

Emlék-kép kiállítás. A dolgozat tematikája szempontjából kiváltképpen fontos a Huszár Zsuzsa tanulmányának a Pécsi Várostörténeti Múzeum Emlék-kép című centenáriumi kiállításáról (2005) szóló része, amelyben a kiállítás megrendezésének és olvasatának szempontjait taglalja. A pécsi múzeum fennállásának 100. évfordulója alkalmából önmagának állított emléket. Betekintést akart nyújtani ebbe a nagyon gazdag és sokrétű gyűjteménybe, egy olyan kiállítási prezentációval, amely magáról a múzeumi emlékezet működéséről szólt. A feladat nem volt könnyű, hiszen a hosszú historikus idő múzeumi anyagából és gazdag tárgy- és szövegemlékek anyagából (az ókori, népvándorláskori, középkori és újkori emlékekből) kellett válogatni és megrendezni az ünnepi kiállítást. Ugyanakkor a szervezők tudatában voltak annak, hogy az élő múzeumemlékezetet nem lehet akármilyen (re)prezentációval megjeleníteni. A szervezők a centenáriumi kiállítás témáját a múzeum tárgyemlékeinek bemutatásában és a múzeum emlékezésfenntartó folyamataiban jelölték meg. A tárgy–szöveg–hang emlékek kiválogatásakor figyelembe kellett venni azt, hogy az emlékek a leggyakrabban a személyes lét vagy a historikus idő fordulópontjaihoz kötődnek (és az emlékezésben mindig ott van az emberi lét alapélménye, az elmúlás és a halál). A válogatás szempontja az volt, hogy az emberi lét és a historikus idő sorsdöntő eseményeinek emlékeit tartalmazza, és ezeket úgy kezelje, mintha kicsit a néző-látogató földi világának tartoznának. Az

emléktárgyak megőriznek valamit az elmúlt távozása után is, legyen a példa egy halottkultusz tárgyemléke, egy valamikori presztízstárgy, egy munkaeszköz, vagy akár egy második világháborús dögcédula.

A kiállítás emlékei a néző élményeit és a múzeum élő emlékezetét kell szolgálják. A velük való találkozás személyes élmény és közösségi élmény egyszerre. „Az Emlék-kép kiállítás a látogatót egy olyan miliőbe vezeti, amely témája ellenére nem nyomasztó komorságával vési bele magát a látogató emlékezetébe. Megtartja a természettudománnyal és a régészettel indító hagyományos időkezelést, és a kisebb idői léptékű szakágakkal – néprajzzal, újkortörténettel - a jelenhez közelítve zár. (...) Azonban ezen a kiállításon elképzelhetetlen lenne mindjárt az újkor tárgyaival (ravatal, dögcédulák, első világháborús katonai emlékek, korabeli temetések filmrészletei) indítani, hiszen a kiállításra betérőt a temetkezési kultúra témájában vélhetőleg a saját kora sokkolja inkább, így saját korának gondolat- és látványvilága még inkább igényli a rávezetést, mint a régmúlt tárgyi emlékeivel való szembesülés.” – idézet Huszár Zsuzsától. A kiállítás fontos tényezője az, hogy a néző szembesül és reflektálhat a saját múltjáról. Ennek a nyomán jobban megérti, hogy az örökség egy reflektált múlt, ugyanakkor az örökség szerepe, hogy éltesse és táplálja az egyénben a közösség, az identitás, a folytonosság és a történelem eszméit.

4.2. Képzeltbeli múzeum és virtuális múzeum

André Malraux “képzeltbeli múzeum” gondolatát az a törekvés motiválta, hogy fényképek segítségével hozza létre a világ reprezentatív művészeti gyűjteményeit. A “képzeltbeli múzeum” angol fordítása “museum without the wall” („falak nélküli múzeum”), ha nem is a legmegfelelőbb fordítása a kifejezésnek, a múzeum értelmezését tovább gazdagította. Eszerint a múzeum tere kitágul, és bekebelezi a külvilág műtárgyait, a várostér monumentális szobrait és történelmi emlékműveit, építészeti együtteseit. Vagy, egy másik értelmezés szerint, a múzeumnak az élő művészet lokációjának kell lennie, nem a műtárgyak temetőjének.

Malraux “képzeltbeli múzeuma” valójában könyvprojektek és bemutató előadások tervei voltak. A könyvprojektek, a műalkotásoknak egy reprezentatív

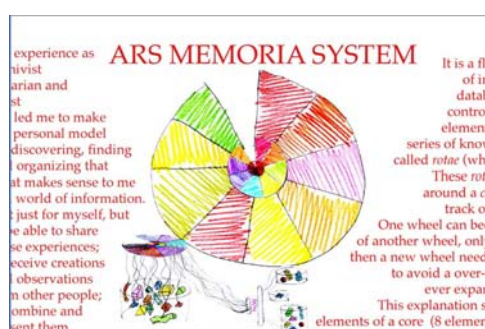
válogatását és fényképreprodukcióik által megjelenített nemzetközi művészeti gyűjteményeit jelentették. Az előadások, ugyanezeknek a gyűjteményeknek a verbális prezentációját kiegészítő diafilmes vetítések voltak. Malraux ennek az eszmének a gyakorlatba ültetését több publikációban és könyvben lefektette az 1940-50-es években, amelyek közül a leghíresebb *A világ szobrászatának képzeletbeli múzeuma* című könyve. A malraux-i elképzelés az 1930-as években előremutató volt, később többen bírálták. George Duthuit szerint (1956), a Malraux-i múzeum “elképzelhetetlen” a könyvprojektek fotó-reprodukcióin keresztül bemutatva, mert a fényképmegjelenítés és reprodukálás során elvész a múzeumi tárgyak érzékelhető formáinak és dimenzióinak minősége. Ugyanezt elmondhatjuk a mai elektronikus média és a hálózati “virtuális múzeumok” digitális képeiről vagy hanganyagairól is, amelyek egy redukción mennek keresztül a kommunikációs folyamatok során, ezért a néző nem érzékelheti a három dimenziós tárgyak vagy a képfelületek formai minőségeit, nem tudja érzékelni a fizikai méreteket, vagy az alkotó művész kézjegyeit. Viszont, ami hátrányt jelent egyrészt és árt a hagyományos művészeti alkotás eredetiségének-bemutatásának (például a fényképreprodukálással és másolással együttjáró anyagtalanítás-deszakralizálás), az másrészt előnyös képalkotási és kiállítási lehetőségekkel jár.

Dolgozatom több fejezetében élek Tjebbe van Tijen, holland művész¹⁷, memóriaértelmezéseivel és művészi alkotásainak példáival, annak argumentálása érdekében, hogy az emlékezet és a művészi képzelet között organikus viszony van. A művészi fantázia szabad asszociációval közlekedik a saját vagy a kollektív memória emlékrétegei között. A holland művész, az 1970-es évektől kezdődően készít olyan képszalag-tekerceket, amelyek tematikája az emberiség kollektív emlékezetének valamilyen aspektusát jeleníti meg. Már említettem a dolgozatom 2. fejezetében, hogy Van Tijen szerint az emlékezet olyan váz, amelyben az

¹⁷ Tjebbe van Tijen, 1944-ben született Hagaban; Amsterdamban élő képzőművész; 1965-1968 között számos happening, szalag-tekerce munka és vetített előadás megalkotója, megalapítja és jelenleg is kurátora a Documentation Center of Social Movements at the University Library of Amsterdam központnak; 1973-1998 a kollektív memoria és archiválás tematikával készít munkákat és interaktív installációkat: (1988-1989) Imaginary Museum of Revolution (Jeffrey Shaw-val közösen) ; 1994-1996 Orbis Pictus Revised (Milos Vojtechovsky); 1997-1998 Neo-Shamanism (Fred Gales-el közösen) ; 2003 Digital Papua (Fred Gales-el közösen). Jelentős kiállításai és előadásai voltak: Paris, Linz, Karlsruhe, Amsterdam, Prague, Tokyo.

összetartozó eseményeket a képzelet köti egymáshoz, ez teremt kapcsolatot az emlékezet rétegek között és képez új jelentéseket.

Tjebbe van Tijen, az *Ars Memoria System* (2003) című szalag-tekerce egy sor rajzábrát és magyarázó szöveget tartalmaz, amelyekkel értelmezi a saját alkotási és archiválási tevékenységét. Az ábrák szerint az intuitív-konceptuális szervezés képezi a központi magot, erre rétegződnek az alkotás megjelenítési, prezentálási műveletei, és az ezekkel járó technikai, mediatisálási tevékenységek. A konceptuális és a gyakorlati tevékenységek fázisrétegei között végig megmarad az organikus és interaktív viszony.



21. Kép¹⁸

Tjebbe van Tijen: *Ars Memoria System*, szalag-tekercs értelmező ábra sorozattal (részlet)

Van Tijen kiragadja az emlékeket a történelmi kronológiai időből, és ezekből hozza létre a képszalag-kollázsait saját elképzelése szerint. A szalag-kollázsokon az emlékezet emblematikus tárgyainak és eseményeinek képmásai rétegződnek egymásra: régi megfakult fényképek, kódexek, szerszámok, szimbolikus jelek, kordokumentumok és pecsétek, tapéták és események képei. Ezt a fényképekből és szövegekből álló többrétegű kontingenst görgethetjük a számítógép kezelőfelületén megjelenő horizontális sávban, és bármikor élhetünk a kontingens rétegek közötti átkapcsolással, a képszalag virtuális tekerceselésével, negatív visszajátzásával. Tetszés szerint kiemelhetünk részleteket egy jó felbontásban, és az asszociatív kapcsolatok révén új jelentéseket képezhetünk. A képkontingensek mellett rendelkezésünkre állanak a háttér adatok, a hálózati átkapcsolások lehetőségei (a szalagon belül és kívül).

¹⁸ Tjebbe van Tijen: "Ars Memoria System" (2003) szalag tekercs-rendszerének értelmező ábra részlete, a memória struktúra felépítését egy központi mag körül felépített tevékenységek rétegeiként képzeli el. A részlet egy szalag részét képezi amely Van Tijen több bemutató előadását szolgálta. Amsterdam 2002, Rotterdam 2003. Forrás: <http://imaginarymuseum.org/SOS/index.html#s7>

Kezdetben, Van Tijen tekercei egyszerű fotókópiával készült papírszalagok vagy vegyes technikával készült képkollázsok voltak. A szalagok kompozíciós módszere tovább fejlődött, a horizontális panoramikus képek és projekciók mellett megjelentek a vertikális mozgásúak is. A későbbiekben, a szalagkollázsok készítése és bemutatása kiegészült a multimédia interaktív lehetőségeivel. Van Tijen nemcsak a szalag-tekerces munkáiban és vetített előadásaiban szorgalmazza a többretegű valóságot tükröző és a jövőre irányuló múzeumok elképzelését. Van Tijen egyik szalagtekercesének címe *Museum in our minds, imaginar and virtual museum and realities* (2005). A szalagot kísérő magyarázószöveg szerint, a “képzelt múzeum” a képzeletünkben van, tehát nem a fejünkben levő emlékképek táráról vagy fényképgyűjteményeiről van szó. A képzelet aktív szerepet játszik az emlékképeink és az értelmezéseink között létrejövő keresztkapcsolásokban és jelentésképzésekben.

Felmerülhet a kérdés, hogy az ilyen típusú alkotások igénylik-e a fizikai térben történő bemutatást és megjelenítést, vagy ez esetben elégséges a hálózaton történő internetes bemutatás. Tjebbe van Tijen, a *Virtual Museums* (1998) című előadásában kifejti, hogy szükség van a reális és publikus bemutatóhelyekre, még az elektronikus művészet esetében is, bármennyire is előnyös ennek online és offline megjelenítési lehetőségei. Több szempont is motiválja ezt a szükségszerűséget. Az elektronikus médiumok használata a művészetben új és emlékezet nélküli kifejezésformákat eredményezhetnek, tehát fontos ezeknek az új művészi kifejezési formáknak és az elektronikus médium önmeghatározásának publikus bemutatása. Ugyanakkor fontos, hogy a már meglévő publikus helységek (galériák, múzeumok, kulturális és művészeti központok, könyvtárak stb.) lépést tartsanak és biztosítani tudják az új technológiákat alkalmazó művészeti események bemutatását is, vagy az elektronikus multimédia technikák és a tradicionális technikáknak találkozási lehetőségét. Ezek a kulturális lokációk felszereltek és alkalmasak kell legyenek az interdiszciplináris és interaktív módozatok használatára, olyan bemutatásokra, ahol a számítógép kezelőfelületének kiterjesztéseit meghosszabbítják a publikum fele. Egy sajátos és új lehetőségként adódik a publikus bemutatók számára az online és offline hálózatok szolgáltatásai és a digitális multimédia technikái. Sok esetben az elektronikus úton előállított anyagokat nem is lehet ezek nélkül a technikai eszközök

nélkül bemutatni. Nemcsak az információ raktározása, feldolgozása és a képanyag előállítására igényel egy sztandardizált felszerelést (történjen az analóg vagy digitális formában), hanem ugyanilyen sztandardizált felszerelést igényel a bemutatás is.



22. Kép¹⁹

Tjebbe van Tijen: *Neo-Sámánizmus* Interaktív képpergető dob,
multimédia installáció, 1997-1998

A különböző hordozófelületek érzéki minőségei más-más bemutatói formákat feltételeznek. Van Tijen sokféle kifejezési módozatban és kiállítási térben mutatta be szalagtekerceit. A fotókópiák kollázs-papírhordozói például klasszikus kiállítási formában, a fotó-filmszalagok anyagait fénydoboz vetítőfelületén, projekciós formában jelentek meg. Tjebbe van Tijen tekercsanyagai több céllal készültek. Sok közülük polgári akciók alkalmával került bemutatásra, mások a közkönyvtárak és archívumok belső tereinek állandó jellegű multimédia installációi, és nagyon sok tekercs a szerző előadásainak anyagait képezték a különböző konferenciákon.

Az egykori technikai médiumoknak is megvan a saját emlékezetük, amelyek emlékeit legjobban az illető médium eszközhasználatával és működtetésével lehet felidézni. Számos ilyen példát szolgáltatnak a Van Tijen tekercek. Amikor az egyik szalag-tekercsen megjelenő motívumok magának a fényképnek az eszközhasználatára irányulnak, a negatív-pozitív átvilágított filmklisék egy fotólabor fényviszonyait idézik. A régi médium felidézésének példája lehet az, hogy miközben a szalagokat virtuálisan tekercseljük a számítógépen, ez a mozgó panoráma képhatásait idézheti fel bennünk. Mindkét példa esetében az illető technikai médium emlékezte és történelmi motívum-dokumentum együttes emlékezetével kerül szembe a néző.

¹⁹ Forrás: <http://imaginarymuseum.org/SOS/index.html#s7>

A publikus kiállítóhelységek tehát továbbra is szükségesek, de ezek szerepe és a bemutatás prezentációs módszerei átértékelődnek az új kifejezési módozatok függvényében. Ma az internet egy fantasztikus kommunikációs tér lehetőségét ígéri, de a művészeti publikus bemutató helyek egy másik struktúra részét képezik.

5. Emlékezet és művészi képzelet

5.1. Az idő képrétegei közötti jelentések

(A Hét, közéleti és kulturális kritikai lap, 2005, III/33 számában megjelent tanulmány, Antik Sándor: *Az idő képrétegei közötti jelentések*)

5.1.1. Kicsiny Balázs²⁰: Munkavégzés folyamatban

A művész saját képvilágának rétegei. Átértelmezés és adaptáció. Kicsiny Balázs képvilágára és munkáira jellemző néhány alapmotívum, amelyek egy folyamatos és nagyon különleges átértelmezés eredményei. Ha munkáról-munkára és kiállításról-kiállításra végigkövetjük ezeknek a motívumoknak a megjelenését, észrevehetjük, hogy érdekes metamorfózison mennek át: a bányászok mártírként, szentekként, nőkként jelennek meg; a tengerészeknek horgony vétagjaik, a papi reverendás figuráknak pedig bűvársisakjuk van. A háttér esetről esetre változik.

Kicsiny Balázs egy interjúban egymásra rakódó képrétegekről beszél. A salgótarjáni gyerekkori élmények motívumai beleégtek a művész élményvilágába, és a későbbiekben mindez erős hatással volt a rákövetkező összes élményre – a művész pár éve Nagy-Britanniába költözött, ahol egy új környezettel, kulturális kontextussal szembesült. Saját elmondása szerint az adaptáció többirányú, nemcsak neki kellett adaptálnia az új környezetet, hanem a helyi szellemi környezetnek is integrálnia kellett őt. Munkáiban nyomot hagytak ezek a térbeli és időbeli átfedések. Ennek egyik példája Szent Kelemen napja című munkája. Hét életnagyságú horgony-

²⁰ Kicsiny Balázs 1958-ban született a magyarországi Salgótarjában. 1995-től Londonban és Budapesten élő képzőművész; 2005-ben Magyarországot képviseli az 51. Velencei Biennále Nemzetközi Kiállításán, I.; 2002 Munkavégzés folyamatban III. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, H; Munkavégzés folyamatban II. Múzeum Galéria Pécs, H; Munkavégzés folyamatban I. Winchesteri Katedrális, UK; 2001 A kapitány története II. Russell-Cotes Galéria és Múzeum, Bournemouth, UK; 2000 Szent Kelemen napja Szent Kelemen plébániatemplom, Boscombe, UK; 1999 23 matróz, Fővárosi Képtár, Kiscelli Múzeum, Budapest, H.

végtagú matrózfigurát állított ki egy dél-angliai plébániatemplomban. A kiállítás a tengerészek védőszentjének, Szent Kelemennek napján nyílt meg, és a vallásos szertartásnak Kicsiny Balázs munkája is része lett. Ismeretes, hogy Szent Kelemen horgonyra kötözve halt mártírhalált, és erre utalnak a plébániatemplom padlózatát díszítő horgonyok is, ami megkönnyítette, hogy a hívek a horgony-végtagokkal megjelenített matrózfigurákat a szakrális tér kiegészítő részeként tekintsék. Az esemény nem bántotta, inkább felerősítette a közösséggel való kapcsolatot. A Szent Kelemen plébániatemplom egy élő hitközösség helye, nem egy múzeummal átalakított romtemplom. Itt a művész legfőbb kérdése az volt, hogy munkája miként találkozhat ennek az egyházi hitközösségnek és szakrális helynek a szellemével. Ennek érdekében speciális kapcsolatot alakított ki és tartott fenn a hellyel, a plébánossal, a hívekkel.

A hely szellemével való találkozás egy másik példája a Winchesteri Katedrálisban kiállított Munkavégzés folyamatban című munkája is. Itt a fő inspirációs erő William Walker nehézbúvár története. A történet röviden az, hogy 1905-ben a katedrális alapozását kimosta a katedrális alatt folyó búvópatak, és William Walker nehézbúvár újraalapozta a katedrális föld alatti részét. Ezt egymaga végezte el, hat éven keresztül, napi 8 órás munkával. A munka elvégzése után egy évvel spanyolnáthában meghalt. Emlékét a katedrális előtti szobor őrzi.

Ez a történet inspirálta Kicsiny Balázst. A katedrális felszíni részében kiállított munkájában az alaptörténet egyetlen figuráját megsokszorozta: öt papi reverendás figurát jelenít meg, akik profán munkatevékenységet végeznek. Fejnélküliségüket bűvársisakkal maszkírozza. Kicsiny Balázs vallomása szerint „Úgy is tűnhet, mint valami szerencsétlenek gyülekezete, akik szervezetlenül keresgélnek, mi tennivalójuk van itt, maguk körül, a környezetükben”. Többszörösen paradox helyzetre utal ez a munka, legfőbbképpen azért, mert egy ember helyett öt sem végezhet sikeres munkát csoportszellem nélkül, még ha a felszínen is van. Ugyanebben az interjúban a művész megemlíti, hogy ez alkalommal – a nagyméretű egyházi- és művészi reprezentáció miatt – nem sikerült kialakítani azt a fajta közvetlen intim kapcsolatot, ami a kis plébániatemplomban megvalósult közte és a közönség között.

Átjárás a történelmi terek és keretek között a kortárs képzőművészet eszközeivel. Kicsiny Balázs saját alapmotívumait társítja történelmi festmények jeleneteivel, kontextusaival. Ez a folyamat befolyásolja munkáinak konfigurációját és kiállításainak formáját. Mindig egy művészi reflexióval közeledik a talált történelmi keretekhez és kontextusokhoz. Ennek a reflexiónak a legfőbb iránya a 19. század angol történelme. A gyarmatbirodalom szellemiségére jellemző volt az utazás iránti késztetés, a birtoklásvágy, a gyűjtés szelleme, és ennek következménye a nyugtalanság és otthontalanság érzete volt. Ez fellelhető a Russell–Cotes Galéria és Múzeum gyűjteményében is, amelynek egykori tulajdonosa nem tett semmiféle különbséget értékes és értéktelen művészet között. A szempont a gyűjtés volt. Kicsiny Balázs viszonyba lép ezzel a tér-idő kontextussal, és adaptációs munkái ennek a viszonynak a vizuális kifejezései lesznek. Nem szereti, ha munkáit installációknak nevezik; saját bevallása szerint ő a létrehozott tér-idő viszony szobrait alkotja meg

Több munkájában Kicsiny Balázs úgy adaptál egy-egy történelmi festményt, hogy saját képkeretein belül a történelmi festmény figuráit és jeleneteit saját motívumaival vagy akár ezek háttér-kontextusával helyettesíti. Ráadásul mindezt felerősíti azzal, hogy adaptációs munkáit a felhasznált történelmi festmények mellett állítja ki. Így a néző összehasonlíthatja a párhuzamosan kiállított munkákat. Ennek egyik példája a nagy-britanniai Russell–Cotes Galéria és Múzeum helyiségében egymás mellé került Edwin Long: Anno Domini című 1883-as történelmi olajfestménye és Kicsiny Balázs: Anno Domini, Edwin Long után (1999-2000) című adaptációs munkája. Ugyanez a képlete az Edwin Long Jephthah esküje: Hazatérés (1886) és Kicsiny Balázs Jephthah esküje: Hazatérés, Edwin Long után (1995-98) kettősnek.

Felvetődik a kérdés, hogy ezeknek a munkáknak lehet-e egy verbálisan elmesélhető és rekonstruálható történetük. Erre Kicsiny Balázs válasza: „Nincsen egy elmesélhető történet. Eldöntöttem néhány dolgot, például azt, hogy az összes nő bányász lesz, a férfiak matrózok, és a főszereplő egy kapitány. Mindegyik képen katasztrófahelyzet van. A kapitány amúgy rokona olyan mitológiai figuráknak, mint a Bolygó Zsidó vagy a Bűvös Vadász, illetve a Repülő Hollandi. Mindegyikükben közös az állandó keresés és a rátalálás hiánya” – olvashatjuk Kicsiny Balázs válaszát

Krasznahorkai Kata vele készített interjújában. Másutt kétségeit fejezi ki, hogy a szavakkal való megközelítés elég lenne, mert ez nem tudja felfedni az egymásra rakódó képrétegeket.

A mi szempontunkból fontos minden konfigurációra utaló nyom: a kommentáló szövegek, a vallomások, a dokumentum-fényképek, sőt magának a munkának a képi történetei is. Ezek együttvéve képezik a művészi munkák és gondolkodás képrétegeit. Kicsiny Balázs munkái látszólagosan hagyományos médiumnak tűnnek. Az elmondottakból kitűnhet viszont, hogy egy ilyen gondolkodási mechanizmus, konfigurálás, kiállítási forma vagy a használt technikák (lásd a képek alatti információk adatokat) munkáinak más jelleget kölcsönöznek.

5.1.2. Victor Sydorenko²¹: Az idő malomkövei

(Ájult) Idő–(Élmény nélküli) Memória–Történelem (háttér kontextusa).

Victor Sydorenko *Az idő malomkövei* című munkájában (2003) az „ájult idő” élményeinek motívumait, hangulatait, életrészét mintegy kimerevíti egy metafizikai időben. Az (Ájult) Idő az energiák kollapszusát jelenti. Ez érvényes úgy az egyéni életre, akár egy történelmi periódus időintervallumára. Ilyenkor az idő túlélése a fő cél. A posztkommunizmus embere egy ilyen túlélője annak a periódusnak, amelyet az energiák és az információ szabad áramlásának korlátozása, ellenőrzése jellemez. Konkrétabban az „ájult idő” az unalmat, monoton élethelyzeteket és az események hiányát jelenti; az időt tehát úgy éljük meg, mint egy élményekben sivár közeget, amely destruktív hatással van lelkületünkre. Az alkotás centrális eszméje az (Ájult) Idő–(Élmény nélküli) Memória–Történelem (háttér kontextusa) összefüggésben keresendő. Ehhez a fő gondolatmenethez kapcsolhatunk más szempontokat is, mint: Percepció–Reflexió–Memória vagy Álom–Fantázia–Memória.

A művészi memória nem valamiféle emlékezetraktár. Egy hagyományos értelmezés szerint a memória valamiféle emlékezetraktár, ahonnan alkalomadtán elővesszük a számunkra szükséges és hasznos információkat a sok rögzített lexikális adat közül. Ehhez az emlékezetraktárhoz hozzátartozik az a közvetítő rendszer, amely a memóriamotívumot az adatfeldolgozó rendelkezésére bocsátja. A művészek

²¹ Victor Sydorenko, 1953-ban született Talgy-Kurganban, Kazaksztán; Kievben élő képzőművész; 2003-ban Ukrajnát képviseli az 50. Velencei Biennále Nemzetközi Kiállításán; *Az idő malomkövei* c. multimédia projekcióval.

munkái mintha ellentmondának ennek felfogásnak. Hogy használja saját emlékezetének tartalmát Victor Sydorenko Az idő malomkövei című munkája esetében? A CD alapján akár a projekció képrétegeinek listáját is elkészíthetjük:

- Egy neoklasszikus stílusban freskószerűen festett kép, Leonardo da Vinci Utolsó Vacsorájának kompozíciós sémája szerint, viszont az eredeti festmény ikonográfiája más művészeti fikcióval és motívumvilággal van behelyettesítve.
- A leonardói séma szerint beállított jelenetben az apostolokat és a vacsorajelenetet egy korrekciós iskola tanoncaival, őrlő szerkezetekkel és más mechanikusan mozgatható kellékekkel helyettesítette. A CD-n megtalálható a jelenet fotós és filmes változata is.
- Egy üvegkúp-szerű tárgy, amely egy nagy kristálylencsére emlékeztet – az Üveg–Kúp–Kristály a gondolatiság gyűjtődényének szimbóluma.
- A munkát előkészítő rajzok és vázlatok, a konfiguráció momentumaira utaló nyomok.
- Egy fotóalbum fényképei, amelyek a munka történelmi háttér-kontextusát idézik, a kommunista periódus életképeivel.

Leonardo Utolsó Vacsora-freskójára való utalás nem közvetlen, az ukrainai művész a freskót imitáló festményén és a beállított jelenet során alkalmazza ugyan a leonardói kompozíciós sémát, de kicseréli ennek ikonográfiai motívumait, és az apostolokat behelyettesíti egy javítóintézet fegyenceivel. Így tulajdonképpen a leonardói képvilágot egy másik fikcióval helyettesíti.

A jelenet és ennek kellékei helyett a félmeztelen, kopaszra nyírt fiatal férfiak malomkövet tartalmazó őrlőszerkezeteket és más mechanikus kellékeket mozgatnak. A művész családi története és vallomása szerint a nagyapja molnár volt, és miután a világháború viszontagságait túlvészelve hazatért, egy baleset során beesett a malomkövek közé, és szörnyethalt. Az élmény valószínűleg befolyásolta a munka alapötletének felbukkanását, de a memóriatöredék formailag csak indirekt tapogatható le. Ezen a vonalon továbbmenve, maguk a fegyencszerű figurák sem valódi fegyencek, még ha egy valódi javítóintézet lakói is lettek volna. Az elképzelés szempontjából mindegy, hogy valós figurák vagy statiszták, ők a monoton munkavégzés megtestesítői és szerepfigurái, egy kis túlzással azt is mondhatnánk,

hogy ők nem is személyek, hanem a jelenet mechanikusan mozgatható kellékeinek a meghosszabbításai, és együttesen idézik bennünk fel az „ájult idő” képeit.

Az élmény a memória egy válfaja. Azt látjuk tehát, hogy a művész memóriájának elemei deformálódnak, átfedődnek mindegyik példában. A jobb megértés kedvéért a példákat az „élmény–reflexió–memória” összefüggésében vizsgáljuk. Tétélezzük fel, hogy a jelenben zajló érzékelés és a múlt időhöz kapcsolt memória között nincs időeltérés. Az érzékelés tárgya azonnal felszívódik a memóriánkba. A visszatükrözött képpel valójában elkezdődik a memória. Itt viszont a reflexiónak fontos szerepe van. A fikció reverzibilis változatát is feltételezhetjük. A jelen „ájult idejét” előnthei az élménydús memória tartalma.

A memória és a művészi fantázia képrétegei közötti átjárások és átfedések. Victor Sydorenko Az idő malomkövei című munkájának hordozóközege egy CD-n megjelenő többrétegű multimédia-projekció. Ez a forma megengedi, hogy a memória és a művészi fantázia statikus és dinamikus képrétegeit sokkal valóságosabban érzékeljük. Itt a képrétegek egymással érintkezésbe lépnek, amelynek következménye az, hogy minden kategória átértelmeződik, a már ismert régebbi kategória kortárs tartalommal és jelentésekkel töltődik fel. A multimédia műfajában használatos eszközökkel ez még hatásosabban jelentkezik (lásd a gatyára vetkőztetett prózai valóságot idéző beállított szcena film-jeleneteit, ahol kimerevedik az „ájult idő”, és ahogy ez társul a leonardói freskó szakrális ikonográfia– szeresd felebarátodat, mint önmagadat – képvilágával). A bennünk kialakult kép egy metafizikai (virtuális) valósággá lényegül át, ahol minden tartalmi és formai kategória kölcsönösen átértelmezi egymást, a prózai valóság valamiféle ceremónia-szerűséggel itatódik át, a szakrális ikonográfia pedig feltöltődik a valóság reális és paradox jelentéseivel.

Az Üveg-Kúp-Kristály a gondolatiság gyűjtőedényének szimbóluma. Hasonlóan a kristálylencsékhez, amelyek összegyűjtik a szétszórt fénynyalábokat, itt a gondolatiság gyűjtőedénye az Üveg-Kúp-Kristály. A Kristály kevésbé szállít vagy közvetít, inkább álcázza tartalmát, és sajátos kisugárzásával egyben módosítja, deformálja az eredeti memóriamotívumot. Így tehát legyen szó az aktuálisan érzékelt, vagy a már régebben megtörtént és egyféleképpen fixált jelenségről, az asszociációink kifejezései mindig meghatározottak e fantázia-kisugárzás által.

5.1.3. Katarzyna Kozyra²²: Tavaszi áldozat

A mozgás reanimációja. Katarzyna Kozyra Tavaszi áldozat című videó-installációjának legfontosabb eleme egy animációs film, amely mesterségesen (re)animálja és rekonstruálja az 1913-ban bemutatott Tavaszi áldozat című balett-táncosainak mozdulatait (koreográfia: Vaclav Nyizsinszkij, zene: Igor Sztravinszkij, Gagyiev Orosz Balett).

A Tavaszi áldozat 1913-as ősbemutatójának és Kozyra reanimációjának is egy pogány mítosz hiedelemtörténete szolgál kiindulópontként, amely szerint egy falu lakói minden évben kiválasztanak egy lányt, hogy táncával felébressze téli álmából a földet. A kultikus tavaszidéző tánc tulajdonképp egy haláltánc, a lánynak halálra kell táncolnia magát, mert csak ettől éled fel a föld, ettől tavaszodik ki.

Kozyra az ősbemutató természetes mozgásfázisainak rekonstrukcióját nem fiatal balett-táncosokkal végzi el, hanem idős emberek tehetetlen testét használja manökenként és hozza mozgásba. A mozgásdiagrammok elkészítésénél felhasználta az eredeti Nyizsinszkij-partitúrát és az ősbemutatóról készült dokumentumfilmet. A mesterségesen kialakított (technikailag létrehozott) mozgás jellege észrevehető az ugrásokban és a repedésekben, az animálás kissé esetlen mozgásfázisaival hasonlít a filmtörténet kezdeti mozgóképeihez. A mozgásdiagrammnak megfelelően a térbeli, háromdimenziós figurákat képről képre lefényképezte, és a képkockákat filmképsorozatba montírozta. A 60 másodpercnyi animáció 1500 felvételből tevődik össze. A videó-installáció 9 kivetítőből áll, és ezeken külön-külön minden percet egyszerre 3 „táncos táncol el”, tehát az egy perces animációs film többszörösen megsokszorozódik. A videó-installáció tartalmilag és formailag is egy sűrített mítoszcsелеkmény. Az ősbemutató félórás műsoridejéhez képest a re-animált Tavaszi áldozat egy perces loop filmjének értékei igazán a videó-installáció keretében mutatkoznak meg. A videó-installáció két egységből áll, struktúráját egy tíz m átmérőjű kör mentén, hat felfüggesztett vetítővászon és középpont körüli három vetítővászon együttese alkotja. A közepen táncoló figurát körbetáncolja a kórus, a

²² Katarzyna Kozyra, 1963-ban született Varsóban, Lengyelország; Varsóban élő képzőművész; 1999-ben Lengyelországot képviseli a 48. Velencei Biennále Nemzetközi Kiállításán Férfi Közfürdő c. videóinstallációval; 2003 Tavaszi áldozat videóinstalláció, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, H;

körtáncot hármass csoportok alkotják, mintegy áttáncolnak az egyes vetítőképernyőre. A néző körbejárhatja ezt a tízméteres felfüggesztett kivetítő-ekrán-struktúrát, esetleg a vetítőképernyő alatt sétálva közelebb kerülhet a táncoló figurák részleteihez.

A művész képvilágának gondolati lebontása. Kozyra tánc-animációja sűríti ezt a mítoszcselkményt, rákérdez a primitív mítoszra, és ezzel szembeállítja saját művészi reflexióját. (A mítoszt és a róla alkotott naturalizált képet néha összetévesztjük.) Kozyra kifordítja a sztereotíp viszonyokat (Tavaszi áldozatában nehezebb eldönteni, hogy ki az áldozat és ki a gyilkos), felcseréli a szerepeket (az öregek fiatalos táncmozgásai), az élet–halál polaritás összemosódik (az öreg testek valóságos mozdulatlansága dinamikus mozgásba megy át). Minden polaritás relatív lesz, és minden kettősség megkérdőjeleződik, a sajátos metszéspontok érzékelhetővé válnak.

A mediális művészeti műfajok megteremtik azt a lehetőséget, hogy a hagyományos, különálló műfajokat egymásra tudjuk vonatkoztatni. Kozyra művét a hibridizációs és transzformációs technikák jellemzik. Ha a filmet fázisképeire bontjuk, megállapítható, hogy az animációt akár testszobrászatként is lehet tekinteni, modellálhatóvá válik a tánc természetes mozgása ennek mesterségesen megkonstruált elemei által. A banális és a kifejező mozdulatok között jobban érzékelhetővé válik a különbség. Kozyra a reális mozgásképeség elvesztését a mediális technika segítségével virtuálisan pótolja, és a mozgásmítosz sztereotípiájával szembeállítja a valóságos mozdulatlanság dinamizált mozgását. Reanimációja a mítoszt és az animációt az elgondolkodtatás eszközeként és lehetőségeként kezeli.

5.2. Az emlékművek kortárs művészeti interpretációi

Az emlékmű rokon kifejezései a latin *monumentum*, modern nyelvi származékai a német *Denkmal*, az angol *memorial* és a nyelvújításkori szóösszetételből eredő *emlékmű*. Általános értelmezés szerint az emlékmű nevezetes történelmi személyiségek, események, helyek emlékét megőrkítő építészeti monumentumok vagy köztéri szobrok. Funkciójuk az, hogy nevezetes történelmi emlékekre hívják fel a néző figyelmét. Az alapfunkcióból eredően, az emlékmű alkotójának fő szempontja az emlékjel vagy -szobor művészi megformálása, ennek

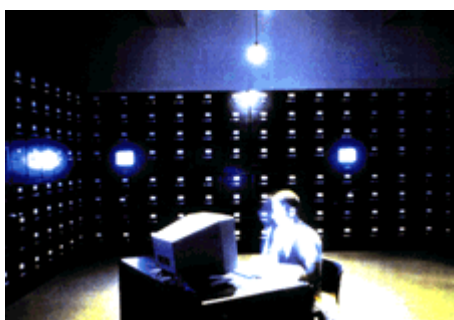
több összetevőjét érvényesítve (történelmi emlékek feldolgozása, a szobor vagy építmény térképézése, esztétikai sajátosságok stb.) Az emlékművek helyhez kötöttségéből, mozdulatlanságából és a historizáló emlékezési szokásokból következően, az emlékezés nemegyszer megmarad a múlt idő és tér kontextusának idézeteinél, és az emlékezés jelenre reflektáló összetevője kevésbé érvényesül. Máskor, az emlékművek egyfajta konnotációja alakul ki a kollektív memóriában, amikor azok aktuál-politikai tartalmakkal vagy olyan jelképekkel vannak feltöltve, amelyek nem egységesen elfogadhatóak a térség egész közvéleménye számára. Még rosszabb esetben az emlékművek a propaganda vagy bizonyos politikai opportunizmus eszközeiként használatosak. Nem véletlen, hogy az 1990-es években Kelet-Közép Európában zajló társadalmi és politikai rendszerváltozások alkalmával több szobordöntésnek lehettünk tanúi. A szobordöntések valamilyen politikai tartalmat megtestesítő szimbólumok, ideológiai vagy történelmi jelképek ellen irányulnak.

Az emlékművek egy sokkal szabadabb felfogásával és értelmezésével találkozunk a nyugati kulturális és művészeti térségben. Ennek egyik szemléletes példája az *Antoni Muntadas*²³ emlékmű értelmezései és emlékmű projektjei, vagy azon munkái, amelyeket köztéri rendeltetéssel megvalósított. Az ő emlékmű értelmezései sokkal szabadabb asszociációs viszonyban állnak a történelem és az emlékezet reprezentációjával, mint a már említett historizáló emlékművek értelmezései.

*Muntadas, Antoni: Média események / Média emlékművek című projektje*²⁴ abból indul ki, hogy bizonyos események, helyek, vagy akár az emlékművek színterei a média tudósítása nyomán különleges konnotációt nyernek, emlékezetesek maradnak. Muntadas felkutatott egy sor ilyen “médiaeseményt” a tömegmédia-archívumaiban, az egykori fotó vagy filmdokumentumok segítségével azonosította az illető “média színtereket”, majd a “média dokumentumokat” és a “média színteret”

²³Antoni Muntadas 1942-ben született a spanyolországi Barcelonában; 1971-től az Amerikai Egyesült Államokban élő képzőművész; szociológiai és politikai érdeklődésű média művész, 1976 N.S.E.O. c.installáció, Velencei Biennále Olasz Pavilon; 1976 Az utolsó tíz perc, Dokumenta 6, Kassel; 1982 Média helyszínek / Média emlékművek, Washington; 1995 A pavilon, ARS 95, Helsinki; 1998 Média helyszínek / Média emlékművek, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum; 1994 Az irattár (The file room), Chicago;

egy közös emlékkontextus-keretbe foglalta. A *Média események és Média emlékművek* című projekt azonos partitúrája két különböző helyen valósult meg: Washingtonban 1982-ben (Washington Project for The Arts felkérésére) és Budapesten 1998-ban (a budapesti Kortárs Művészeti Múzeum–Ludwig Múzeum felkérésére). Fontos ezt megemlíteni, mert a két hely két különböző kontextust jelent. Washington egy médiaváros, ahol a média közvetítése az események részévé válik, egy város, amelyet egy globális és óriási TV stúdióként is el lehet képzelni, amely a média és a napi politika színtereként működik, és ahol a média maga termeli a változást. Budapest a 90-es években a közép-kelet európai változások színtere, ahol az események a politikai változások folyamatában következnek be. A média ezeket az eseményeket inkább csak tudósítja, és csak időnként termeli maga a változásokat. Ugyanakkor egy olyan város, ahol a médiahasználat (hirdetések, tömegkommunikáció) intenzíven alakítja a művészi nyelvezetet. Ez a két szempont meghatározza a formáját is a Muntadas emlékmű munkáinak, a washingtoni munka alkalmával a helyszínek mozgásba hozása egy médiaeseményt eredményezhet, míg a budapesti variánsban egy művészi installáció múzeumi eseményét hozza létre.



23. Kép
Muntadas, Antoni: Az irattár (The file room), 1994

Muntadas *Az irattár (The file room)* című internetes munkája a cenzuráról szól, arról a hatalmi erőszakról, amely szubjektív, morális és politikai megfontolások alapján kulturális termékeket (szavak, hangok képek) zár el a nyilvánosság elől. A Chicago-ban található *Az irattár* installáció egy korai emblémája annak a fent említett digitális adatbázisnak, amely azóta hatalmasra duzzadt a World Wide Webben. Muntadas általában egy szabad asszociációval és gondolati értelmezéssel

²⁴ forrás: Muntadas: A fordításról: Az emlékművek / On Translation: The Monuments című katalógus, Kortárs Művészeti Múzeum–Ludwig Múzeum, Budapest, 1999.

közelíti meg témáit. *Az irattár* munkájában megfordítja a cenzúra funkcióját, ennek egy fordított viszonylatát mutatja be, a *Média események / Média emlékművek* sorozatban az egyéni és kollektív emlékezet szokásait sokszorosán értelmezi a média szerepjátszása révén.

5.3. A múlt kulturális emlékezetének referenciái

Dolgozatomat azzal a gondolattal zárom, hogy a múlt kulturális emlékezte bármikor ihlető referenciákkal szolgálhat a jelen kulturális stratégiáinak megfogalmazását ihletően.



24. Kép
Snřhetta norvég építész tervezőiroda: Új Alexandriai Könyvtár tervrajza,
makett fotó, Egyiptom, 2007

Ennek egyik példáját szolgáltatja a nemrég befejezett *Új Alexandriai Könyvtár (Bibliotheca Alexandrina)*, amely a 2000 éve elpusztult Alexandriai Könyvtár helyén épült. A legendás hírű régi könyvtár az univerzális tudás és tanulás ókori csodája és jelképe volt a történelmi emlékezet számára. Az új lokáció ennek visszaszerzése jegyében épült meg, az Egyiptomi Kormány és az UNESCO támogatásával. Az új kulturális központ nagyságrendjét érzékelteti a komplexus részegységei és funkciói: egy könyvtárhelység (több millió könyvvel, hat könyvtár szekcióval, egy internetes archivummal), három múzeum (antikvitás, kéziratok, tudománytörténeti dokumentumok), Planetarium és a gyerekek számára Exploratorium (ALEXploratium), Culturama (kilenc vetítőegység, az információ szolgáltatás multi-média bemutatói az ókori Egyiptom és arab kultúrában történekről, i.e.5000 évvel ezelőtől napjainkig), VISTA (egy virtuális realitás environment 3D tér megjelenítéssel), hét kutatóbázis, kilenc állandó jellegű és négy ideiglenes kiállítás helység, Konferencia Központ. Az Új Alexandriai Könyvtár, emblemikus

jelképének megújításával és milliós nagyságrendű közönséglátogatásaival, a világ egyik legújabb tudományos és kulturális központjaként működik.



25. Kép
Az Új Alexandriai Könyvtár (Bibliotheca Alexandrina) központi épülete

A múlt kulturális emlékezetének egy másik jövőre irányuló referenciája a nemrég meghirdetett *Orbis Pictus / Theatrum Mundi: Világ-Kép-Színjáték/tér 21.századi perspektiva / 9. Nemzetközi Kongresszus* eseménye²⁵. A kongresszus témafelvetése és tervezett munkálatai arra engednek következtetni, hogy valóban a címnek megfelelő globális szakmai találkozó és a 21. század perspektíváját érintő problémák megbeszélésére kerül sor. A szervezők két kulturális metafora jelentésével fókuszáltak a kongresszus meghirdetett témaköreire és eszmei felvetéseire. Az egyik metafora letéteményese Comenius *Orbis Pictus* (1658) híres tankönyve, amely európai viszonylatban az első iskolatankönyv, amelyben a verbális információk megértését a szövegek melletti képek és a képek magyarázata is segítette. Ennek a metaforának a jelentése „a világ látható csodái”. A másik jelentést hordozó metafora, a *Theatrum Mundi*, mely a 17. századi táguló kulturális világ elhíresült emblémája és főleg a korabeli színházi fejlődés kifejezője. Ha az *Orbis Pictus* a látható világ csodáját jelentő metafora, a *Theatrum Mundi* „az egész világ egy nagy színjáték” jelentését hordozza.

Az amsterdami kongresszus szervezőinek szempontjából a két metaforajelentés ma is energiahordozó, amennyiben a jelentések viszonyrendszerét mai tartalmakkal töltjük fel. Ezerint a régi “világ-kép-színjáték” viszonylatokat átértelmezve az egyik lehetséges viszonylat rendszer a “globális világ-digitális kép-interdiszciplináris prezentáció és színtér”. De minden összetevő a másikba is

²⁵ *Orbis Pictus / Theatrum Mundi / World-Picture-Theatre 21st century perspectives / Congress* Amsterdam, 23-26 Oct. 2008., forrás: <http://www.theatrummundi.com/>

átjátszik, miszerint a globális világ a hálózatokkal átszőtt világot is jelenti (world interlinking), az interdiszciplináris prezentáció nemcsak szintetizálás, de egy változó nyelvezet (word arena) is lehet a szövegek színházán túlmenően. Ebben a viszonylatban fontos szerepet játszik az új képiség, a digitális kép összes technikai és mediális előnyeivel, de legalább annyira a hátrányaival is, amikor a látás és a kép degradálása miatt a többi összetevő is károsodik.

Érdeemes az elméleti felvetéseken túlmenően figyelmet szentelni a kongresszus eseményszervezésének vizuális megjelenítésére is. Ennek garantált designere a dolgozatomban már többször említett médiaművész, Tjebbe van Tijen, aki ezúttal is egy digitális mozgó szalag-tekercsben gyűjti egybe a 21. század látható képcsodáit. A szalag és a website nap mint nap gazdagodik, a konferencia munkálataira bejelentkezők képei felkerülnek a nemzetközi rendezvény weboldalára és felvonulnak a Föld-tudás gyűjtőlencséje előtt. Az Orbis Pictus metafora jelentéséből származó referencia a tanulás és a tanítás területeit célozzák. A Theatrum Mundi, nemcsak a régi formula szerint jelent egy kreatív tevékenységet, hanem ez alkalommal is, amikor magát a kongresszus eseményszervezését tekinti egy intellektuális és képzeleti modellként a világ megértése érdekében. Játék és megjelenítés, szövegekönyv és tervrajz megalkotása a metaforák használatával, egy 21. századi perspektíva távlatával – mindez biztató jele egy sikeres kongresszusnak.



26. Kép

Az amsterdam-i Orbis Pictus / Theatrum Mundi / Világ-Kép-Színjáték/tér, 21.századi perspektíva

9.Nemzetközi Kongresszus logo-ja, 2008

Köszönetnyilvánítás

Ezúton mondok köszönetet témavezetőmnek, Dr. Peternák Miklós egyetemi tanárnak a dolgozat elkészítésében nyújtott sokrétű és értékes segítségéért. Köszönöm mindazok segítségét is, akik közvetve segítettek írásaikkal munkámat.

Antik Sándor

6. Felhasznált dokumentumok, kiadványok, internetes anyagok

Beke László: Művészet/elmélet, Balassi kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, 1997.

Az elektronikus könyv. Jellemzők, követelmények, lehetőségek, 2007, webforrás: <http://t-t.freeweb.hu/technika/technik2.htm>

Douwe Draaisma: *Metaforamasina*, 1995, Typotext Kft., 2005, webforrás: http://konyv.tuja.hu/newsdesk_info.php?newsdesk_id=187

Hypertext és Multimédia / webforrás: <http://www.artpool.hu/hypermedia/index.html>

Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*, Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, 1990, webforrás: <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html>

Flusser, Vilém: Vilém Flusser: *Az írás. Van-e jövője az írásnak?*, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermedia, 1997, webforrás: <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html>

Huszár Zsuzsa: *A múzeum, ahogyan önmagára emlékszik*, Tudás Menedzsment - Periodika, 2000, 712.old., webforrás: <http://www.feek.pte.hu/tudasmenedzsment/index.php?ulink=712>

Kolta Magdolna: *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003, webforrás: <http://www.fotoklikk.hu/fm/kepmutogatok/index.html>

Kovács Gyula–Vidnyánszky Zoltán: *A látás és az agy*. In: *Vision. Látás, kép és percepció*. Budapest, C3, 2002.

Maria Marcos: *A Kontextusbrigád és a rokkant emlékezet, Raktár vs.gyűjtemény / exindex interjú*, webforrás: <http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=263>

Marno Hanna: *Szándékos és nem szándékos felidézés – avagy nem tudatosszándék?*, webforrás: <http://www.implab.org/public/pic6.pdf>

Médiatörténeti Szöveggyűjtemény I. 1994. Barabás KKT-Intermédia, 1996, webforrás: <http://www.intermedia.c3.hu>

Muntadas: *A fordításról: Az emlékművek / On Translation: The Monuments*, katalógus, Kortárs Művészeti Múzeum–Ludwig Múzeum, Budapest, 1999.

Orbis Pictus / Theatrum Mundi: Világ-Kép-Színjáték/tér 21.századi perspektiva / 9. Nemzetközi Kongresszus, Amsterdam, 2008.okt.23-26.

Orbis Pictus / Theatrum Mundi / World-Picture-Theatre 21st century perspectives / Congress, Amsterdam, 23-26 Oct. 2008., webforrás: <http://www.theatrummundi.com/>

Perspektiva / Perspectiv Nemzetközi médiaművészeti és történeti kiállítás katalógus, C3 Kulturális és Kommunikációs Alapítvány - Műcsarnok, Budapest, 2000-2001 / webforrás: <http://www.c3.hu/perspektiva/>

Peternák Miklós: *A kép a camera obscurától a computerig*. Nappali Ház, 1992. 2. 51. o

Peternák Miklós: *Privát fotó világ-kép*, Balkon , Kortárs Művészeti Folyóirat, 1995/1.

Pléh Csaba: *Emlékek gyűjtögetése vagy a visszaidézés készsége*,
webforrás: <http://www.staff.u-szeged.hu/~pleh/magyar/cikkek/regi/gyujtes.html>

Sugár János: *Az öntudatos kéz*, EX Symposion, 32-33 szám, 2000.

Sugár János: *A gondolkodás médiuma / Hypertext és multimédia*, Artpool, 1996,
<http://www.artpool.hu/hypermedia/medium.html>

Tjebbe van Tijen: *Ars Obilivivendi, A kollektív emlékezet felépítéséről*, BULDÓZER
médiaelméleti antológia, 1997, Bp.,
webforrás: <http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/01.htm#cim4>

7.Képjegyzék

- 1 Az gondolkodás archeológiája, ábra / Forrás: An Archaeology of Imaginary Media, De Balie, 2004 / <http://www.debalie.nl/dossierpagina.jsp?dossierid=10123>
- 2 Tjebbe van Tijen: Szituacionista installáció / Imaginary Museum Projects Archives, Central Museum Utrecht, 2006-2007 / Forrás: <http://imaginarymuseum.org>
- 3 JanzeTijenGebrokenWit. , könyvborító
forrás: <http://imaginarymuseum.org/VKULT/index.html>
- 4 Inka rajz / Forrás: Tett, tudományos ismeretterjesztő melléklet, 1982/3, Kiadó: A Hét, Bukarest
- 5 Egyiptomi basorelief és képírás / Forrás: Tett, tudományos ismeretterjesztő melléklet, 1982/3, Kiadó: A Hét, Bukarest
- 6 Indián "írás" / Forrás: Tett, tudományos ismeretterjesztő melléklet, 1982/3, Kiadó: A Hét, Bukarest
- 7 A süketnéma gesztus jelbeszéd ujj-ábécéje / Forrás: Tett, tudományos ismeretterjesztő melléklet, 1982/3, Kiadó: A Hét, Bukarest
- 8 Tjebbe van Tijen: Bibliomania Scroll / Imaginary Museum Projects Archives/
Forrás: <http://imaginarymuseum.org>
- 9 Retinakép / Forrás: Leo Schneider: Hogyan érzékelünk? / Az ember és érzékszervei, Móra Könyvkiadó, 1976, Bp.
- 10 Wade, Nicolas: Vizionárius tudósok portréi – George Berkeley / Forrás: Vision-Látás és kép kiállítás katalógus, 2002, Bp
- 11 A szék képzeteinek ábrái / Forrás: Bálványos Huba-Sánta László: Vizuális megismerés, vizuális kommunikáció, Balassi Kiadó Budapest, 1997, Bp.
- 12 Saenredam, Jan (Cornelius van Haarlem nyomán): Platon barlanghasonlata / Forrás: Vision-Látás és kép kiállítás katalógus, 2002, Bp.
- 13 Zahn: Oculus artificialis / Forrás: Vision-Látás és kép kiállítás katalógus, 2002, Bp.
- 14 Brunelleschi, Filippo demonstrációja (1420 körül) / Forrás: Kolta Magdolna: Képmutogatók - A fotográfiai látás kultúrtörténete, <http://www.fotoklikk.hu/fm/kepmutogatok/index.html>
- 16 Perspektiva ábrázolás és képszerkesztés rajz-segédeszközei / Forrás: Perspektíva, Nemzetközi médiaművészeti és történeti kiállítás, Múcsarnok,

- Budapest, 1999 - Katalógus, C3 – Múcsarnok, Budapest , 2001 / Forrás: <http://www.c3.hu/perspektiva/dokumentumokframe.html>
- 17 Sziluett-rajzoló berendezés / Forrás: Kolta Magdolna: Képmutogatók - A fotográfiai látás kultúrtörténete, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003, Bp., <http://www.fotoklikk.hu/fm/kepmutogatok/index.html>
- 18 Keretezett női árnykép, Franciaország, 1800 k / Forrás: Kolta Magdolna: Képmutogatók - A fotográfiai látás kultúrtörténete, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003, Bp., <http://www.fotoklikk.hu/fm/kepmutogatok/index.html>
- 19 Tjebbe van Tijen: Európai alternatív és radikális plakát installáció, filmszalag kollázs és vetítés, Imaginary Museum Projects Archives, 1990 / Forrás: <http://imaginarymuseum.org>
- 20 Tjebbe van Tijen: Webdesign tervezet egyik eleme, Imaginary Museum Projects Archives, 1990 / Forrás: <http://imaginarymuseum.org>
- 21 Tjebbe van Tijen: Ars Memoria System, szalag-tekerics értelmező ábrákkal (részlet), Amsterdam 2002, Rotterdam 2003. / Forrás: <http://imaginarymuseum.org>
- 22 Muntadas, Antoni: Az irattár (The file room), on line adatbank és installáció, Chicago, 1994 / Forrás: <http://www.thefileroom.org/>
- 23 Tjebbe van Tijen: Neo-Shamanism, Interaktív képpergető dob, multimédia installáció, 1997-1998, Tropenmuseum Amsterdam, Inter Cultural Center Tokyo; Fred Gales és Rolf Pixley közreműködésével; / Forrás: <http://imaginarymuseum.org/IMP1/index.html>
- 24 Snřhetta norvég építész tervezőiroda: Új Alexandriai Könyvtár tervrajza, makett fotó, Fotó: Steven Allan, 2007 / Forrás: http://www.architectureweek.com/2001/0919/design_1-1.html
- 25 Az Új Alexandriai Könyvtár (Bibliotheca Alexandrina) központi épülete, Egyiptom / Forrás: <http://www.architectureweek.com/cgi-bin/wlk?http://www.bibalex.gov.eg>
- 26 Az amsterdami Orbis Pictus / Theatrum Mundi / Világ-Kép-Színjáték/tér 21.századi perspektiva 9. Nemzetközi Kongresszus logo-ja, 2008.okt.23-26 Orbis Pictus / Theatrum Mundi / World-Picture-Theatre 21st century perspectives / Congress Amsterdam, 23-26 Oct. 2008. / Forrás: <http://www.theatrummundi.com/>