

A magányos iPadező álmodozásai

(A „kettős kötés” művészete)

Tanulmányomban azt szeretném bemutatni, hogy milyen konkrét, művészi értelemben érvényes válasz adható 2011-ben Hans Beltingnek és Dantonak arra a felvetésére, hogy a művészet feloldódott a kultúrában, illetve megkülönböztetetlenül vált párdarabjaitól, amelyek minden kétséget kizáróan nem műalkotások. A gondolatmenet a következő. Nagyon röviden vázolom Beltingnek a művészettörténet, illetve Dantonak a művészet haláláról adott elemzését. Ezt követően, árnyalva Belting kultúra-fogalmát, szembeállítom a XIX. századnak „A csábító naplójából” kiolvasható világát az „intimszféra zsarnokságának” huszadik században létrejött narcisztikus kultúrájával. Dalinak, Warholnak, Jobsnak (az Apple alapítójának) és Hockney-nak erre adott válaszát továbbgondolva eljutok az úgynevezett kettős kötésre épülő művészet típusáig, melynek egy példánya az iPad-art. Mondanivalóm lényege, hogy az iPhone-nak és az iPadnak a pusztán szexualitással szembeállított, kettős kötésre épülő, „erotikus ontológiája” művészi értelemben is izgalmas válasz Belting és Danto felvetésére.

A művészettörténet és a művészet halála

Belting 1983-ban tartott müncheni székfoglaló előadásának nyomtatott változata a *Vége a művészettörténetnek?* címmel még kérdőjellel jelent meg, a tíz évvel később (1995-ben) azonos címmel publikált könyvről viszont már elhagyta a kérdőjelet. Vagyis időközben minden kétséget kizáróan bizonyossá lett számára, hogy a művészettörténetnek vége. Értelmezésében a művészet „olyan történet képe” volt, amelyet a művészettörténet keretezett, de miután ez a keret különféle okokból széttört, a művészetet többé semmi sem mentheti meg a mindennapok prózájától. A művészettörténet a XIX. századi modernség találmányaként visszamenőleg alkotta meg a korstílusokról és változásokról szóló mesternarratíváját. A művészet autonómiájának szükséges feltétele volt a művészettörténet, mely Belting szerint a huszadik század végére feloldódott abban a kultúrában és társadalomban, amellyel szemben korábban megfogalmazta identitását. A művészettörténet végével a művészet alárendelődött az intézményi és kereskedelmi céloknak, öncéltól tehát eszközzé vált. Kitüntettségével együtt tanító funkciója is megszűnt, a szórakozással azonosított kultúra szolgálólányává silányult. Danto szerint a művészetnek akkor lett vége, amikor végleg megszabadult a filozófiától és önmaga filozófiájává vált. Azóta bármit is fejez ki, a „Mi a művészet?” kérdést is implikálja. Nem általában a művészet, hanem a filozófia által kíséremizett művészet halt meg. Danto olvasatában Platón a filozófiát a művészettel szemben alapozta meg. Míg a filozófia felemelkedés az ideák világába, addig a művészet csupán a látszatvilág másolása, az utánzat utánzata. Sok-sok évszázaddal később Danto szerint Kant azzal tette ártalmatlanná a művészetet, hogy piedesztálra emelte, vagyis elszakította a valóságtól és az esztétikum szférájába száműzte. A művészet azzal fizetett autonómiájáért, hogy súlytalaná vált, az érdekeltség nélküli tetszés esztétikai alapállásával kellett felemelkedni hozzá, nem volt szabad megérinteni, birtokolni, gerjedelemmel közeledni (mondjuk egy akt) felé. A Marcel Duchamp nevével fémjelzett korszak (azzal, hogy tagadta az esztétikai megközelítés létjogosultságát) kiszabadította a művészetet az esztétikai szféra fogságából, és különféle értelmezések és megközelítések szabad prédájává tette. Ahhoz, hogy ne legyen kiszolgáltatva értelmezőinek, fel kellett fegyvereznie magát. Bár gyakran utcai harcos filozófiát művel, vagyis technikai értelemben nem mindig kifinomult szofisztikált és akadémikus (pláne analitikus filozófus-

szemmel), viszont életképes, mivel egyaránt elrettenti a kifinomult profi és a képzetlen amatőr támadókat.

Belting explicit módon, Danto pedig implicit módon utal arra, hogy a művészetnek mint utcai harcosnak a Multikultúra nevű „gobállokálban” kell (immár a művészettörténet és a filozófia segítségével) harcolnia az életben maradásért. Ez olyan, mintha egy középosztálybeli, mindentől és mindenkitől óvott fehér fiúnak hirtelen egy gettóban kéne elsajátítania a helyiek túlélő-művészetét.

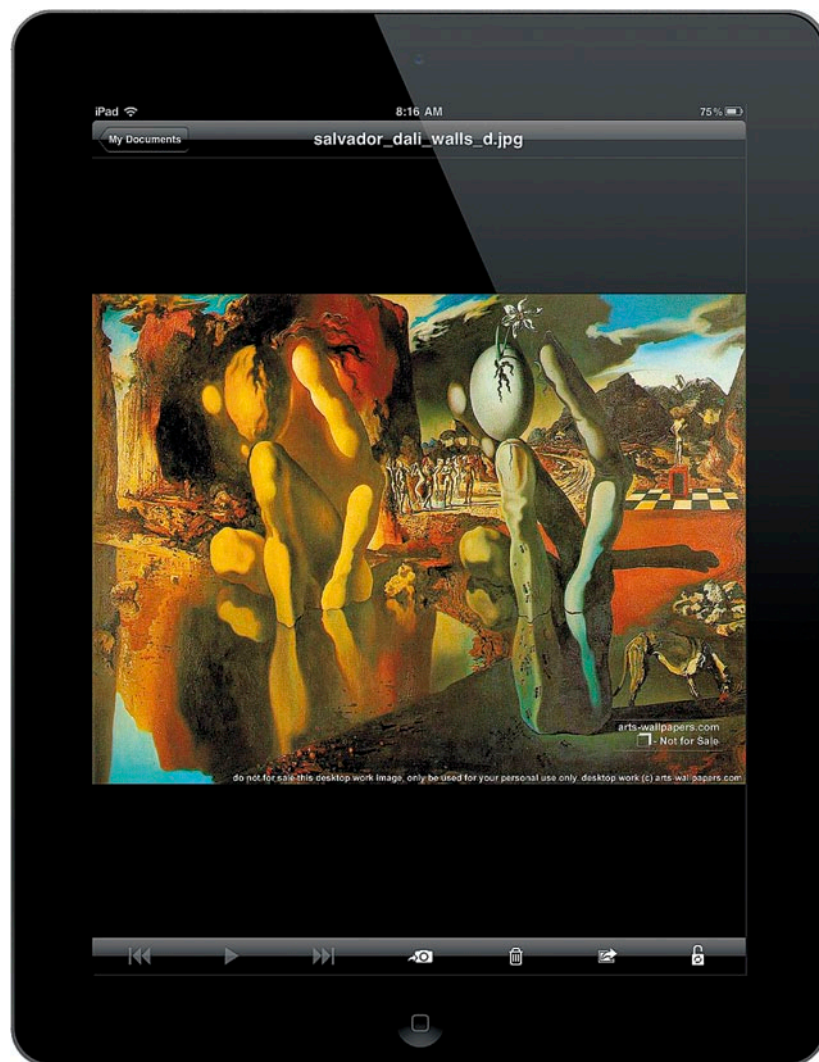
A csábítás kultúrája

Olvasatomban a XIX. századot a „csábítás kultúrájaként” írhatjuk le. Kierkegaardnak a *Don Juan* és a *Csábító naplója* című műveinek központi terminusa a csábítás, utóbbi írás az „esztétikai reflektáló ítélet” kanti fogalmával hozható összefüggésbe. Értelmezésem szerint a csábítás kultúrája a kereszténység és az autonóm intézményeit kiépítő esztétikai szféra oppozíciójában bontakozhatott csak ki. A kereszténység a szellemmel szembeállítva bűnné tette az érzékiséget. A csábítás az érzékiségnek mint bűnnek a vonzereje révén szakít ki a legitim társadalmi kötelekekből. Az esztétikai életvitel az érzéki zsenialitás kiteljesítésének terepe, melynek lehetőség-feltétele a vallásos életviteltől függetlenedő esztétikai szféra a maga fokozatosan kiépülő intézményeivel, vadonatúj beszédaktuusaival. Baumgarten, aki a XVIII. században megalkotta az esztétika terminust, az esztétikát az érzéki tudás tudományának tekintette, a logika kiegészítőjeként gondolta el, és a kettőt együtt átfogó tudáselméletként, gnoszeológiaként kezelte. Ebben a kontextusban mind Don Juan, mind pedig a *Csábító naplójának* főhőse „az érzéki tudás tudományának”, vagyis az esztétikának a professzionális művelője, a különbségek közöttük az, hogy míg előbbi esztétikai életvitelében több az érzéki elem, az utóbbiában a logikai. Mozart Don Juanja Kierkegaard szerint az esztétikai stádium első alstádiumának, a közvetlen-erotikusnak a megtestesítője. Don Juan érzéki zsenialitása abban áll, hogy mindig maradéktalanul képes mindenféle különösebb reflexió nélkül beteljesíteni szünni nem akaró sóvárgását: „...nem sokat teketóriázik, abszolút győzedelmes, másként el sem képzelhető...” Kierkegaarddal szemben úgy vélem, hogy Don Juannak elsősorban esztétikai és nem pszichológiai indítékai vannak, vagyis az érzéki tudását bővítő esztéta, és nem pedig a „szerencsétlen tudat” boldogtalan, szorongó reprezentánsa. Ezek a fogalmak jól illeszkednek a XX. századnak az intimitás terrorját kiteljesítő kultúrájához. A *Csábító naplója* az esztétikai stádium második reflektált-erotikus alstádiumát jeleníti meg. A csábítás (mint az érzéki tudásra és a logikára épülő tudománynak, a gnoszeológiának

a tudásbázisát növelő vizsgálódás) akkor eredményes, ha a csábító képes megindítani a női lelket, azaz ha önnön „tisza bájára” reflektálni képes ágenssé teszi. Az érzéki elem mellett fontos szerepet kap a logikai: „közömbösíteni kell nőiségét a teljesen semleges, a szellem révén”, „meg kell tanítani ironikusan mosolyogni”, ez teszi lehetővé, hogy a csábító az áldozatát a reflektált-erotikus szféra kísérleti terepén vizsgálhassa. A XIX. századi Kierkegaardhoz hasonlóan, aki a XVIII. században alkotó Mozart *Don Giovanni*-jét elemezte, a Goncourt testvérek szintén a XIX. századból értelmezték a XVIII. század, ezen belül Watteau művészetét. A *Csábító naplójának* egyik központi fogalmát, a „bájt” tekintik ők is a watteau-i művészetet megvilágító kulcsterminusnak. „Watteau-nál a báj: maga a báj. Az a semmiség, amitől a nő kellemessé, tetszenivágyóvá, a testi szépségen túlmenően széppé válik. Az a leheletfinom valami, mintha a vonal mosolya, a forma lelke, az anyag spirituális megjelenése volna.” A „báj” tehát a testi szépségnél magasabb rendű szépség jelölésére szolgáló terminus. A báj észlelése kifinomultságot igényel, hiszen szinte észrevétlenül fejti ki hatását: a bájos arra csábít, hogy megfejtsük spirituális üzenetét. A Goncourt-fivérek olvasatában Watteau világának konstitutív eleme a szerelem. De ez a szerelem nem pszichológia fogalmak révén ragadható meg, hanem esztétikai terminusokkal. A csábító és az elcsábított viszonya esztétikai, és nem érzelmi. „Szemek láz nélkül, ölelések türelmetlenség nélkül, vágyak lobogó étvágyak nélkül, gyönyörűségek gyönyörök nélkül...” A csábításnak ez a szellemi fajtája az esztétikai szféra autonómiájának az előfeltételezése nélkül nem létezik. Az esztétikum és művészet autonómiájának XX. századi megszűnése kiszolgáltatotta a művészetet az intim szféra zsarnokságára épülő kultúrának. Vagyis a művészettörténet és a művészet vége a csábítás kultúrájának is a végét jelentette.

Dali és az intim szféra zsarnokságának kultúrája

A csábítás kultúrája a huszadik században fokozatosan átadja a helyét az intimitás terrorjának. Az esztétika, az etika, a teológia, a történelem (ezen belül a művészettörténet) mint tudományok visszaszorulnak az egyetemekre és egyéb akadémiái központokba, helyüket az általam utcaiarcos-logikának, -esztétikának, -etikának stb. nevezet posztmodern túlélési gyakorlatok töltik be. Korunkban a személytelen, objektív, racionális, tudományosan megalapozott rendszerek csak annyiban érdekesek, amennyiben alkalmasnak tűnnek az intimitás terrorjának legitimálására. Ezt a narcisztikus világlátást pontosan megragadja Dalinak a paranoia-kritikai módszerről adott definíciója. „Az irracionális tudás spontán módszere, amely a delíriumos



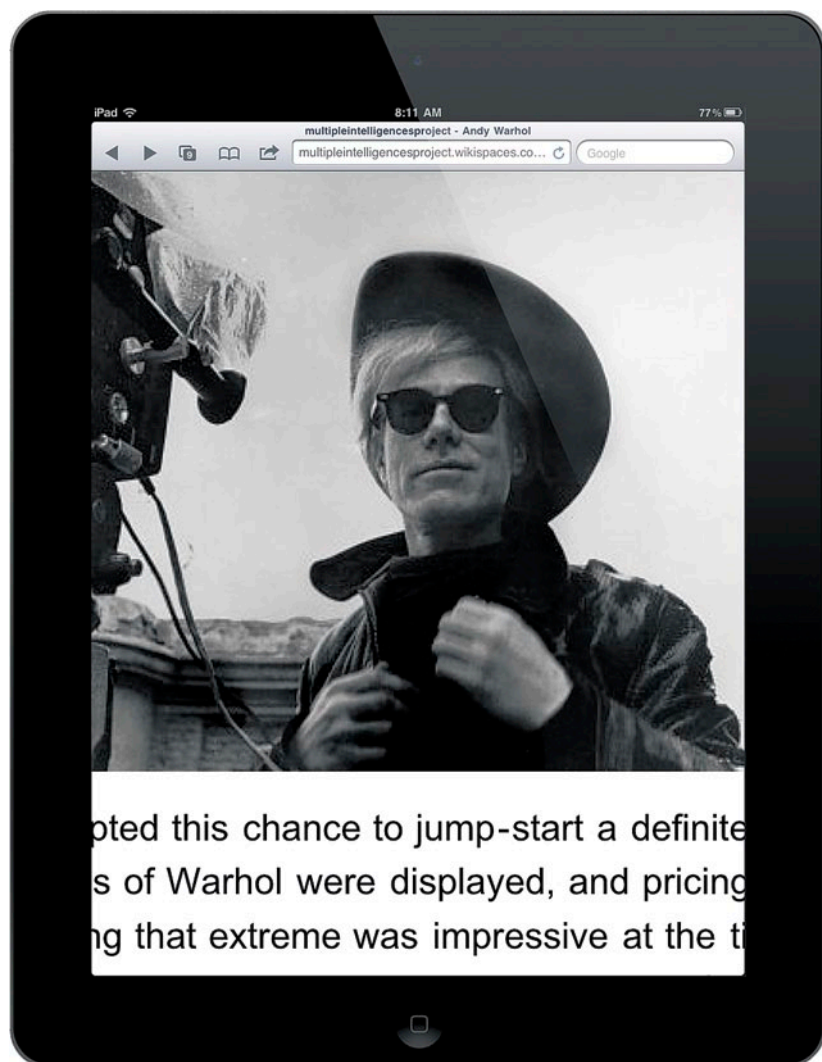
asszociációk és interpretációk kritikus és szisztematikus objektívációján alapul”. Az intim szféra zsarnokságára épülő kultúra paradigmatiszta alkotása Dalinak a *Narcisszusz átváltozása* című műve. Olvasatomban a kép a narcizmus mindent átható univerzumából való kitörés sikertelen kísérletéről szól. Az alkotást látszólag az itáliai reneszánsz művészet kliséiből építkezik. A háttérben látható sziklák Leonardót idézik (pl. *Mona Lisa*), a kép közepére festett „heteroszexuális csoport” a reneszánsz csoportábrázolásra emlékeztet, csakúgy, mint a színpadias beállítás. A Narcisszusz-alak ábrázolása viszont egyértelmű utalás Carravaggio *Narcissus* című művére, mely Svetlana Alpers szerint a „leíró festészeti módszer” remeke és nem az elbeszélő. Szerinte amióta a művészettörténet akadémiái diszciplínává vált, a képek megértésére irányuló elemzési stratégiák (Wölfflinnek a stílusról, Panofsky az ikonográfiáról kialakított elképzelése nyomán) az itáliai művészet értelmezése során alakultak ki. Alpers a *Hű képet alkotni (holland művészet a XVII. században)* című könyvében azt bizonyítja, hogy az északi művészet nem a déli sikerlenebb verziója, hanem az előbbtől teljes mértékben különböző vállalkozás, vagyis az itáliai elbeszélő művészettel szemben leíró jellegű. Ezt az olvasatot kiterjesztve úgy véli, hogy az európai művészek egy csoportja (Caravaggio, Velázquez, Vermeer, majd Courbet és Manet egyaránt) leíró festészetet művelt. Caravaggio *Szent Péter keresztrefeszítése*, Velázquez *A vízárus*, Vermeer *Gyöngymérő nő* és Manet *Reggeli a szabadban* című alkotásain a cselekvés fel van függesztve, ezáltal feszültség keletkezik a narratív igény és a hű „leírás” között. Az narratív ábrázolás abból az előfeltevésebből indul ki, hogy „mi előbb vagyunk, mint a világ, és megparancsoljuk neki, hogy legyen”, a leíró pedig abból, hogy „a láthatóvá tett világ előbb van, mint mi”. Értelmezésemben az előbbi

továbbfejlesztett változata az intimitás terrorját keretbe foglaló művészet. A keret széttörésére irányuló kísérlet pedig az északi leíró művészetből táplálkozik. Vagyis Dali *Narcisszusz átváltozása* című képe egyrészt a déli művészeti hagyomány eszközeivel, a freudi pszichoanalízis elméletére támaszkodva az intimitás terrorjának tombolását ábrázolja, másrészt a terror megfékezésére irányuló kísérletet és annak lehetetlenségét mutatja be a leíró művészet eszközeinek segítségével. Az intimitás terrorjának kultúrája a magánszféra diadalában nyilvánul meg, tehát nem a pontos leírására vágyunk az objektív valóságnak, hanem a saját érzelmeink hitelességéről való merengés művészi reprezentációi iránt vonzódunk. Az önismeret nem a világ megismerésének eszköze, hanem öncél, amely oda vezet, hogy „számunkra a társadalom csupán nagyszabású lélektani rendszerként értelmezve »hordoz jelentést«”. Dali ennek a „lélekromboló léleképítésnek” a paranoia-kritikai módon történő reprezentációjára vállalkozik. A *Narcisszusz átváltozás* című képhez írt egy verset, amely így végződik: „Gala, én Narcisszusom”. Festményeit úgy szignálta, hogy saját nevébe beleszótta felesége nevének betűit. Dali festészete és magánéletük folyamatos cirkuszai együtt váltak a nagyközönség számára is eladható, bombasztikus, ugyanakkor művészi értelemben tagadhatatlanul eredeti termékké. Művészi tevékenysége jól példázta Beltingnek azt az állítását, hogy a művészet feloldódott a kultúrában. Dali celeb-művész attitűdje nemcsak kompatibilis az intimitás terrorjának kultúrájával, hanem képes a média segítségével új távlatokat nyitni narcisztikus befogadói számára. Ez a világlátás megdöbbentően különbözik a tudós, polihistor Constantijn Huygnesétől, aki Alpers szerint a XVII. századi holland festészet (amelynek ábrázolásmódszere, amint arra korábban utaltam, Dalira is hatott) megértésnek kulcsfigurája. Huygens *Mindennapi munka* című kétezer soros költeményét, melyet prózai kommentárral látott el, feleségének, Susannának ajánlotta. Költői leltára arra szolgált, hogy „az új tudomány felfedezéseit behozza

háztartásukba, hogy együtt élvezzék, okuljanak belőlük és álmélkodjanak rajtuk”. Huygens tehát az új tudományát háziasítja, szemben Dalival, aki magánélete intim részleteit teszi közszemlére. Vagyis Huygens XVII. századi élettere a tudomány objektivitására alapozott ellenőrizhetőségére, hűségére, biztonságára, bizalomra, meghittsége, míg Dali a személyesség terrorjára és a paranoia-kritikára „alapozott” irracionális, hűtlenségére, szorongására, a valóság és a személytelenség felkavaró tagadására.

Andy Warhol válasza az intimitás terrorjára

Warhol tevékenységében az az elképesztően új, hogy nem tudjuk eldönteni, vajon az intimitás terrorjának kultúrájában fuldokló művészetet bele szándékozik-e fojtani ebbe a zavaros hömpölygésbe, vagy megpróbálja kimenekíteni. Dali viszonyulása ehhez a kultúrához kevésbé rafinált: grandiózus kinyilatkoztatásai a tudomány (fizika, logika, pszichoanalízis) eredményeinek szubjektív, nagyotmondó interpretációjára épülnek. Önnön művészetét is hasonló stílusban értelmezi. „A festészet terén minden becsügyam az, hogy a legimperialistább, legdühödtebb pontossággal anyagi valóságra váltsam a kézzelfogható értelmetlenség képeit.” Dali olyan zseniként prezentálja magát, aki képes a lehetetlenre, vagyis pontosan ábrázolni az „értelmetlenség képeit”. Warhol semmi ilyesmire nem vállalkozik. Valójában nem lehet pontosan tudni, hogy művészi értelemben véve mi a szándéka. Baudrillard szerint „Warholról beszélni rendkívül nehéz, hiszen alapvetően nincs mit mondani róla, és pontosan ez az, amit maga Warhol is újra és újra elmondott interjúkban, a naplójában minden retorikától, minden iróniától mentesen, kommentár nélkül...”. A warholi üzenet megértésnek egyik kulcsa tehát ez: nem interpretál, nem nyilatkoztat ki, megpróbál a lehető legsemmitmondóbban fogalmazni. Van egy híres fotó, melyen Warhol pusztit ad Dalinak. A képen Dali, a fintorgó szatír, túri, hogy a Warhol a „nemtelen másolat” pusztit lehellen az arcára. Fordítva Dali vadul megcsókolná, Warhol azonban alig-pusztival köszön. A csábítás kultúrájának központi karaktere az erotikus csábító az intimitás kultúrájában átadta helyét az önnön szexuális nagysága előtt tisztelgő skalpvadásznak. Dali művészi értelemben is csábító ajánlatai kissé anakronisztikusak Warhol anti-erotikus, anti-scalpvadász, anti-retorikus gesztusaihoz képest. A *Warhol filozófiája A-tól B-ig és vissza* című művében azt írja, hogy az úgynevezett álságos művészet-művészet helyett a pénz iránt őszinte érdeklődést tanúsító biznisz-művészetet művel. „A legjobb hírnév az, ha valakinek a neve egy üzletre van felírva. Igazán féltékeny vagyok azokra, akikről nagyon nagy üzleteket neveztek el.” A bölcsekedő Warhol a tömegmédia termé-



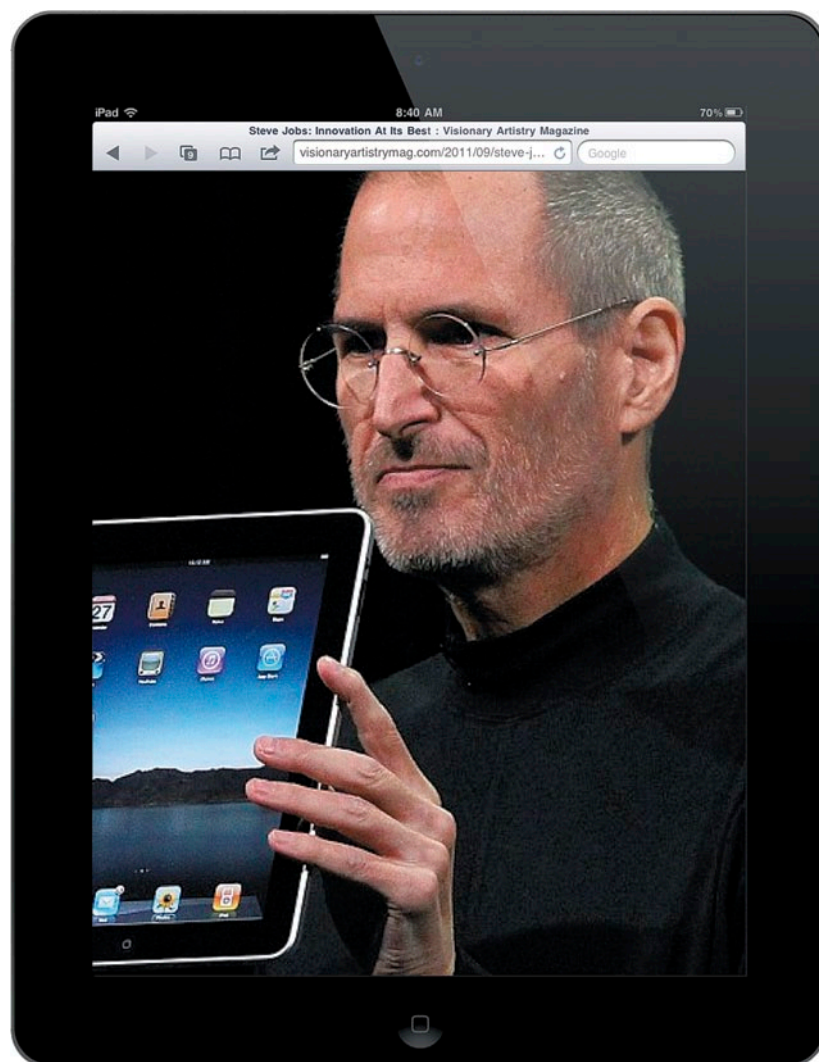
keként a tömegmédiát úgy dicséri, hogy közben porig alázza. Egyszerre használja, tekinti fontosnak, ugyanakkor mélységesen lenézi és semmibe veszi. „Azt mondják, hogy én rá akartam szedni a médiát, amikor az egyik újságnak adtam egy életrajzot, és egy másik újságnak egy másik életrajzot. Szerettem különböző információkat adni a különböző magazinoknak.” Úgy vélem, Warhol művészete kettős kötésre épül. A kettős kötés mibenléte könnyen megérthető a következő példa révén. Játsszuk azt a játékot, hogy mindenkinek az ellenkezőjét gondoljuk, amit mondunk. Ha kijelentem, hogy „szeretem a pop-artot”, akkor valójában azt gondolom, hogy nem szeretem. Ha azt állítom, hogy „utálok a szürrealizmust”, akkor valójában azt gondolom, hogy nem utálok. Ha megunom a játékot, akkor ezt azzal jelzem, hogy azt mondanom, „fejezzük be a játékot!”. A probléma akkor jelentkezik, ha nem világos, hogy a játékon belül vagy kívül fogalmaztam meg a kérésemet. Ha a játékon belül mondom azt, hogy „fejezzük be a játékot!”, akkor valójában azt gondolom, hogy ne fejezzük be a játékot. Ha a játékon kívül, akkor tényleg be akarom fejezni. A kettős kötés akkor lép működésbe, ha a játékos nem teszi egyértelművé, hogy a játékon belülről vagy kívülről beszél: vagyis szerinte abba kell-e hagyni a játékot vagy folytatni. Warhol tevékenységét szerintem ebben a keretben érdemes értelmezni, ez a modell egyébként választ adhat a párdarabokkal rendelkező műalkotások létmódjára vonatkozó dantói kérdésre is. Miközben Warhol azt állítja, hogy a művészet-művészet halott és biznissz-művészetet kell művelni, nem teszi egyértelművé, hogy mindezt a játékon, azaz a művészet-művészetben belül vagy kívül mondja. Ez a kettős kötés teszi olyan megfoghatatlanná, kategorizálhatatlanná művészetét. Ez a módszer – ha nem is ilyen vegytiszta formában – Dalinál is jelen van. Szerintem azért kevésbé XXI. századi, mert olykor nem tudja eléggé lebegtetni, hogy a játékon belülről vagy kívülről üzen. Dali a nagyszabásút (tudomány, filozófia, vallás) változtatja kisszerűvé, miközben mégis marad benne valami grandiózus. Warhol a kisszerűt transzformálja nagyszabásúvá, miközben „megszüntette-megőrzi” a kisszerűt.

Warhol a szépséget is a kettős kötés „keretében” ábrázolja. „Soha nem találkoztam olyan emberrel, akit ne nevezhetnék szépségnek.” Vagyis mindenki szép, azaz senki sem. Ugyanakkor mindenkiből hiányzik ez vagy az: „az első számú női szépségnek nincs melle. Vagy az első számú férfiszépségnek kicsi micsodája van.” Ez a beszédmód az intimitás terrorjának kultúráját idézi, melyben a személy identitását vélt vagy valódi szexuális teljesítménye és a többi testtel versengő teste határozza meg. Kierkegaard csábítójával szemben, aki az elcsábított nő báját spiritualizálja, Warhol antihőse az eszté-

tikai látásmód központi kategóriáját (a szépet) kettős kötés révén ragadja meg (a szépség különleges minőség, ugyanakkor mindenki szép), amivel nyilvánvalóvá teszi az esztétikai látásmód végét. A művészet megszabadult a filozófiától, kitért az esztétikum valóságtól elzárt világából, és kettős kötések révén elbizonytalanítja támadóit és védelmezőit. Egyszerre oldódik fel az intimitás terrorjának kultúrájában és rombolja azt. Úgy vélem, a művészet halála utáni művészet kettős kötésre épülő ontológiáját sajátította ki az iPad. Vagyis az iPad elsősorban a kisajátítás művészetének kontextusában érthető meg, és csak másodsorban technológiáiban.

Steve Jobs és a bullshit enyhe mámore

Christopher Lasch *A nárcizmus kultúrája* (szerencsétlen magyar fordításban *Az önimádat társadalma*) című könyvében azt állítja, hogy „korunk közérzete terápiás és nem vallásos”. Nem személyes megváltásra várunk, hanem a lelki egészséget hajszoljuk. A „győzelmes terápia” nem vált vallássá, sőt anti-vallásként határozható meg. Értelmezésem szerint azért anti-vallás, mert a művészet, a logika, az esztétika, a történelem, a technika, a vallás csupán annyiban érdeklí, amennyiben alárendelhető a személy nárcisztikus céljainak. Részben erre a szélsőséges vallásellenességre adott válaszként még szélsőségesebb vallási és kvázi-vallási mozgalmak alakulnak, ezért, Eco nyomán, adekvát korunkat új középkornak nevezni. A vallási fundamentalisták és nacionalisták mellett olyan kvázi-vallások is születnek, amelyekben fontos szerepet kap az esztétikai szemlélet. Ez persze a művészetfilozófia halálát követő esztétika, amelyben fellelhetők a középkori esztétika bizonyos jelei, például az a meggyőződés, hogy a szépség a transzcendencia visszatükröződése, valamint a gyűjtési szenvedély. Ezen egyszerre szent és profán, globális és lokális, művészetet és biznissz-művészetet terjesztő kvázi-vallások egyike az Apple. Steve Jobs az Apple profán misé-



ket celebráló ikonikus vezetője, a warholi kettős kötések 21. századi nagymestere. Az Apple vallás és anti-vallás, immanens és transzcendens, art és bullshit-art. 1985-ben New Yorkban egy születésnap partin találkozott egymással Andy Warhol és Steve Jobs. Jobs éppen egy kilencéves fiút tanított a Macintosh használatára, amikor Keith Heringgel az oldalán belépett a szobába Warhol, és rögtön azt kérdezte, hogy: „Mi ez? Nézd csak, Keith! Ez hihetetlen!” Néhány perccel később az egészre rajzolt egy kört, amit így kommentált. „Szent Isten! Rajzoltam egy kört!” A kör bezárul: nem csupán esetleges találkozásuk kapcsolja őket rövid időre egybe, hanem ontológiai értelemben is egy körbe tartoznak.

Mind az Apple, mind pedig Warhol Factory-je mentofaktúra, vagyis olyan hely, ahol agyviharzásokra épül a jövő. Az Apple egyébként konkrét formában is hivatkozik Warhol tevékenységére, amikor 2008. január 15-én sajtóközleményt ad ki a *Time Capsule* elnevezésű új, biztonsági másolat készítésére alkalmas hardvereszközzel, mely arra az Andy Warhol-i projektre utal, amelynek keretében a művész életének minden mozzanatát filmre kívánta rögzíteni. Warhol és Jobs törekvéseire egyaránt jellemző, hogy az általuk létrehozott artefaktumok nehezen kategorizálhatók. Mindketten az ontológiai bizonytalanság előidézésének újközépkori nagymesterei. Jobs a 2007-es Macworld nyitóelőadásán előre vetítette, hogy három kategóriában is forradalmi terméket fog bemutatni.

Az első egy nagy érintőképernyős iPod, a második egy forradalmian új mobiltelefon és a harmadik pedig egy elképesztő internetes kommunikációs eszköz.

A drámai felsorolást csattanóval zárja: e három kategóriát egyesítő új eszköz az iPhone. A dián megjelenő szlogen: „Az Apple újra feltalálja a telefont!” Az iPhone, Warhol Brillo-dobozaihoz hasonlóan, ontológiai határokat sért, hiszen a telefon, az egyébként is ontológiai határokat feszegető iPod és a szintén nehezen kategorizálható, de már megszokott hálózatalérési eszközök hibridje. Vagyis a művészethez hasonlóan olyan új létformát ajánl, amely korábban nem volt elérhető az emberiség számára. Folyamatos vita folyik arról, hogy az iPhone-lét elviselhetetlen könnyűsége *bullshit-art*istok alkotása-e vagy sem. A diskurzus azért is rafinált, mert a *bullshit-art*ist mint metafora kétféleképpen is értelmezhető. Az egyik szerint a *bullshit*elő másokkal akarja „megetetni” emésztése végtermékét, miközben befogadóival elhitei, hogy valami értékesen rágódnak. A másik értelmezés szerint viszont a *bullshit-art*ist képes arra, hogy a hétköznapit (szó szerint a szart) érdekes, vonzó, izgalmas, emésztgetésre érdemes gondolattá nemesítse. Ami, Danto szavaival nem más, mint a *közhely színévaltozása*. Ebben az olvasatban az élet maga is tekinthető *bullshit*nek, melyet a *bullshit-art*istok tesznek elviselhetővé, miközben sejteni engedik, hogy nem az. Amit Warhol és Jobs kínál, az a „lét elviselhetetlen könnyűsége”, a *bullshit* „enyhe mámor”. Duchamp is hasonlóan ontológiai határokat sértett, hiszen híres piszoárját a „végbéltermékek” világából emelte a művészetébe. Egy alantas tömegtermék művészté válása paradox módon fontos mérföldkő a művészet történetében. Azért tekinthető kettős kötésnek, mert miközben művészettörténeti tény, egyben olyan beszédaktus (direktívum), mely a művészettörténet végének bejelentése is. Wölfflin és Panofsky módszereivel semmi érdemeleges nem mondható róla, de az esztétikai megközelítés számára is elveszett, önmaga filozófiájává vált, miközben nem filozófia, azaz léte kettős kötésre épül. Duchamp, mint köztudott, egy piszoárt (majd még néhányat) *Szökőkútnak* nevezett el, vagyis a Piszoár mint Szökőkút metafora megfajtására hívta befogadóit. Vannak olyan Apple-ellen-drukkerek, akik nyilván elfogadnák azt a metaforát, hogy az iPhone hordozható piszoár. Ebben az olvasatban ontológia értelemben nincs lényegi különbség a két artefaktum között. Elterjedésének korai szakaszában sokan használták „a mobiltelefon bunkofon” metaforát, vagyis hasonlóan alantásnak tekintették, mint egy piszoárt. A később keletkezett „okostelefon” kifejezés ezzel szemben azt sugallja, hogy kiborggá egyesülve a használóval a telefonálót is okosítja. Persze erre válaszként valaki mondhatja, hogy az egész nem más, mint *bullshit-art*. A művészettörténet kerete, valamint a filozófia szisztematikus analízise nélkül az intimitás terrorjának kultúrájában feloldódott művészet egyik fegyvere a kettős kötés. Ahhoz hasonlóan, hogy az iPhone a telefon újboli feltalálása, Duchamp művéről is nyugodtan állíthatnánk, hogy nem más, mint „a művészet újrafeltalálása”. Újra-definiálta a művészet fogalmát, ahogy az iPhone a szórakozás, a kommunikáció stb. terminusait,

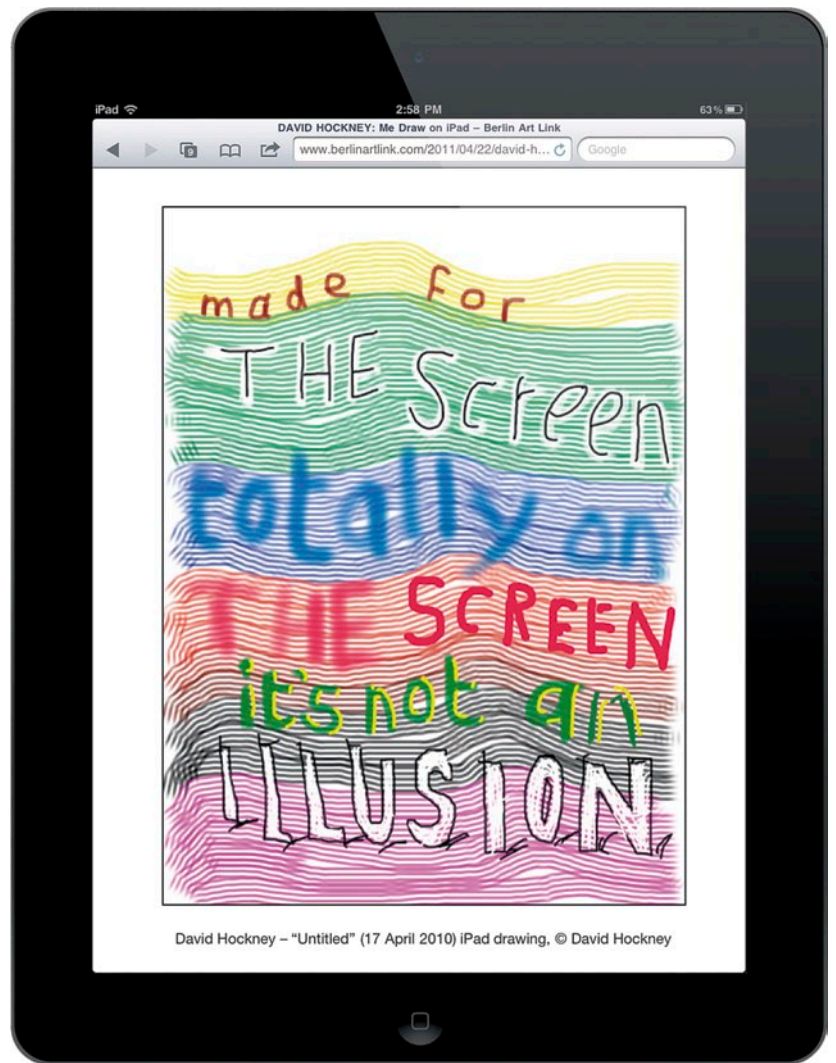
és mindkettő radikálisan megváltoztatta azt a módot, ahogyan a világot látjuk, éljük, tapasztaljuk. De ennek az ellenkezője mellett is lehet meggyőző módon érvelni. A kettős kötés azáltal fogja keretbe az intimitás terrorját, hogy mégiscsak jéghideg logikái játék. Duchamp piszoárja, Warhol Brillo-dobozai valamint az iPhone hasonlítanak abban, hogy nem utalnak önmagukon túli személyes dimenzióra. Létük paradoxonra épül. Míg Duchamp és Warhol a művészet és a művészettörténet halálát hirdetik műveikkel, addig az iPhone a mobiltelefon-korszak és digitális audió-lejátszó (DAP) halálát hirdető mobil eszköz. Az iPhone a narcisztikus kultúrát kettős kötésbe fogó ikon, miközben növeli az egót, alárendeli a kettős kötés logikájának. Történetünk főhőse, az iPad a mobiltelefon halála utáni mobiltelefon-korszak végterméke (*bullshit*je?), melyet Steve Jobs 2010. január 27-én mutatott be. Prezentációja ismét az ontológiai határok megsértésére épül. Vagy okostelefont vagy laptopot használunk – mondja –, de mi lenne az a kategória, amely a kettő között található és gyorsabb, mindkettőnél. Talán a Notebook? A válasza az, hogy nem, mivel az csupán a laptop olcsóbb és persze lassúbb változata. Az igazi megoldás az iPad. A gyorsaság azonban nem végcél, csupán eszköz a felhasználói élmény növeléséhez. Ami számít, nem más, mint az iPad révén megélhető minőségi tapasztalat. Michael Heim évtizedekkel ezelőtt (kissé nagyotmondóan és véleményem szerint megalapozatlanul) már írt a kibertér erotikus ontológiájáról. Úgy vélem az iPad az első eszköz, amelyre illik az „erotikus ontológia” kifejezés. Szemben az intimitás terrorjának kultúrájával, mely a szexualitás és test kultusza köré szerveződik, „az erotika a képzeletbeli dolgok birodalmába tartozik, mint az ünnep, a szerepjátszás és a rítus.” Az erotika ontológiai határokat sért. „Éppen azzal, hogy valami rituális (...), valamelyik dimenziójával már súrolja az erőszak és a törvényszegés határait” (Octavio Paz). Az iPad a „változatosságot uniformizálja”, az intimitás irracionalitásával és melegsívűségével szemben a „hideg és racionális téboly” kettős kötése.

A magányos iPadező álmodozásai

Rousseau *A magányos sétáló álmodozásai* című könyvében azt írja, hogy „az általános és elvont igazság minden javak közül a legértékesebbik”. „A sajátos egyéni igazság nem mindig jó; néha rossz, igen gyakran közömbös.” Ezzel szemben a még mindig izgalmas könyveket író kiberpunk szerző, William Gibson nagyon plasztikusan ábrázolja az intimitás terrorjának relativisztikus látásmódját a *Trendvadász* című művében. „... Egyszerre visszazökkent a zsákmányát kerülőgető farkascsofordaként kavargó, szürke, monoton hétköznapokba. Alaktalan érzelmhullámok

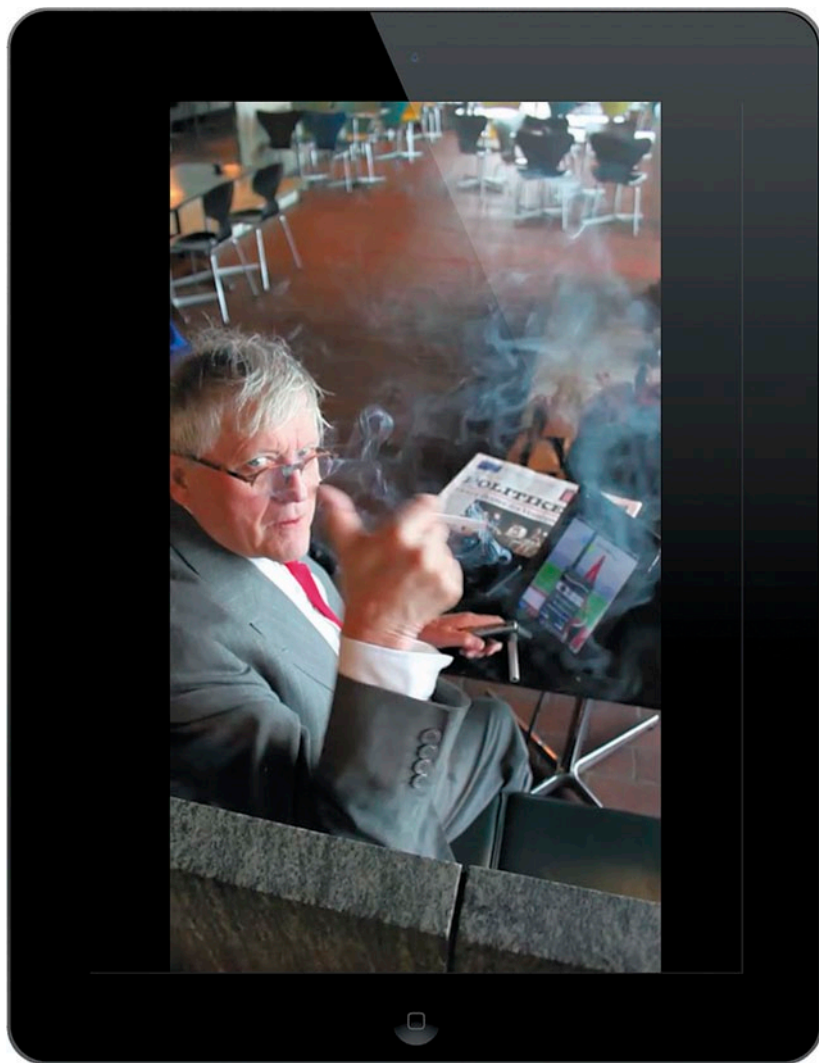
hátán sodródik a kísérteties, kontúrokat összemossódó jelen-zselében.” Az iPad ontológiája e két, egymásnak ellentmondó világszemlélet kettős kötésére épül. „Hideg és racionális tébolya” jó minőségű virtuális deszkát, szelet, vitorlát, nagy felbontású és tág horizontot, valamint „ultramarinkék” eget biztosít az érzelem- és értelemhullámok hátán való szörföléshez, de lehet, hogy mindez bullshit-art, és a szörfbajnokság nyertese a legnagyobb bullshit-artist az Apple-érában. Az iPad erotikus ontológiáját kettős kötés konstituálja: egyszerre csábít arra, hogy összeolvadjunk a gépek világával, illetve, hogy szakítsunk vele. A XXI. századi *Csábító naplójának* egyik izgalmas digitális verzióját nem egyetlen szerző, hanem az Apple csapata írja. Ahogy a dzsessz a rapben, a csábítás kultúrájának bizonyos elemei az Apple-univerzumban élnek tovább. Felkavaró a narcisztikus felhasználók számára, amint szembe találják magukat az iPad erotikus ontológiájával. Ez az ontológia Janus-arcú. Egyfelől egy sor tiltást (Ne kívánd más gyártók szoftvereit! Ne lopj zenéket! stb.) fogalmaz meg, másfelől duzzadó ikonjai, hűvösen izzó felülete bűnre csábítja a „libertinusokat”. Az iTunes és App Store pedig az újközépkor gyűjtőszünetére alapozzák létüket. Korunk Apple-felhasználói a XII. század művészetkedvelő emberének paradigmatis alakjához, Suger-hez (Saint-Denis apátjához) és a hozzá hasonló többi középkori gyűjtőhöz hasonlítanak abban, hogy válogatás nélkül töltik meg virtuális kincstárukat „valódi műalkotásokkal és a legabszurdabb furcsaságokkal” (Umberto Eco). Ez a gyűjtőmánia egyszerre transzcendens és immanens: a kereskedelmi funkció alapul, de azon túlmutatva gyűjtőszünetük erotikus. A piaci szerepét betöltő, vagyis megvásárolt áru vagy szolgáltatás olyan, mint egy szexuális kielégülés, amely a fogyasztó vásárlási potenciájától függően újabb (közeli vagy távoli) kielégüléshez vezető „itt és most” élmény. A piacra lépő ágens vásárlói libidójának nagyságát hitelképessége határozza meg. Aktuális kielégüléseiért gyakran csak később kell kamatostul megfizetnie. Az erotikus szemlélet abban való hit, hogy a felvett hiteleket nemcsak ki tudjuk majd fizetni, hanem még hitelképebbek, vonzóbbak, csábítóak és csábíthatóak leszünk. Mindezek betetőzéseként felsejlik a piaci szemlélet maghaladhatóságának transzcendens ígérete. Az iPad erotikus ontológiáját a kereskedelmi szemlélet elfogadásának és elutasításának kettős kötése hozza létre. Olyan híd vagy akadály, amely a vágy titokzatos tárgyaként felkorlácsolja erotikus képzeletünket, megajándékoz az erotikus jövőbelátás képességének illúziójával.

A középkori kartográfia számára bizonyításra nem szoruló tény volt a földi paradicsom léte. Senki sem kérdőjelezte meg Szent Ágoston,



Szent Ambrus vagy éppen Sevillai Szent Izidor földrajzi ismereteinek hitelességét. Kolumbusz Kristóf harmadik útja során (1498) a dél-amerikai Paria-öbölnél, illetve az Orinoco torkolatánál megtalálni vélte a földi paradicsomot. „Itt minden jel igen világosan a földi paradicsom közelségére utal. Helyzete megegyezik azzal, amit valamennyi szent és jó teológus írt róla, és megegyeznek a jelek is.” (Kolumbusz Kristóf).

Az új középkor profán szentjei és teológusai a virtuális világ ontológiájának építése során fontos szerepet szánnak a mesterséges paradicsom ígéretének. Bill Gates, Steve Jobs és mások nem tesznek mást, mint hogy a paradicsom felfedezésére irányuló különféle expedíciós tervek és utazások versengő alternatíváit kínálják. A művészi alkotásokhoz hasonlóan ezek a termékek izgalmas látomásokról, hogy kik vagyunk, honnan jövünk és hová tartunk. A Mesterséges Paradicsomok iránti felfokozott vágy jellemzi korunkat, az iPhone vagy az iPad különféle Kapuk a Falon, melyek segítenek kitörni a mindennapok szorításából. Az iPad felhasználói interface-e a középkori katedrálisok üvegét idézi, mely „majdnem olyan hatásos látomáskeltő eszköz, mint az ékkövek.” Középkori elődeihez hasonlóan az új középkor emberei számára is mindennél fontosabbak a látomásos élmények. Az iPad „Nagy Üvegén” keresztül a virtuális világ „elviselhetetlen ragyogása” kiemeli a felhasználót a profán időből, azt a látomást adva neki, hogy az „elveszett édenhez foghatóan fenséges vidéken” utazik. Az Apple egész „palettájára” jellemzőek azok a természetfölötti fények és színek, amelyek minden látomásos élmény lényegi vonásai. Ezek az eszközök azt ígérnek, hogy a valóság és a virtuális realitás profán tereivel szemben a virtuális valóság szent idejébe és terébe repítik a beavatott felhasználót. Az Apple felhasználói számára elérhetővé válik a virtuális realitás Új Jeruzsáleme. „És a fal jáspisból volt, a város pedig színaranyból, mely hasonlatos volt az áttetsző



üveghez. És a város falainak talapatát mindennemű drágakövek ékítették.” A Mesterséges Mennysorság azonban könnyen Mesterséges Pokollá válhat, ha a felhasználók elmerülve a virtuális valóságban már „nem tudják, hogy mikor térhetnek vissza a hétköznapi létezés megnyugtató közhelyességébe”. A Pop Art nagy öregje, David Hockney, aki 2008 óta használja az iPhone-t miniatűr „festővászonként”, nem véletlenül utal az általa használt és csodált eszköznek, az iPadnek sötét oldalára. Szerinte pokoli látomás, hogy a jövő papírvékonyra váló iPadje az egész élettörténetünket tartalmazni fogja, amely azzal a veszéllyel jár, hogy könnyebben kontrollálhatókká és manipulálhatókká válhatunk. A hetvenhárom éves Hockney huszonöt éves Los Angeles-i tartózkodás után, néhány éve megtalálta saját földi paradicsomát egy tengerparti angliai kisvárosban, Bridlingtonban. Jellemző munkamódszere, hogy nyári hajnalokon, ki sem kelve az ágyból, elkezd az ablakába tett friss virágcsokrokat (az Apple Brushes nevű app-ja segítségével) iPhone-ra és iPadra „festeni”. A hajnal, akár az iPhone és az iPad a fény játékaáról szól. Hockney szerint az iPhone és az iPad alkalmasabb médium a fény reprezentálására, mint a vászon. A fenti eszközök két szempontból izgalmasak. Egyrészt a műveket megalkotásukat követően rögtön elküldheti 15-20 barátjának, mindenféle reprodukció nélkül, hiszen digitális eszközön készülnek. Másrészt ontológiai értelemben is érdekesek, mivel digitálisan ugyan nem különböznek egymástól, viszont minden egyes iPhone és iPad képernyője kissé másként jeleníti meg a látványt. Rousseau magányos álmodozójához hasonlóan Hockney is meditatív módon ábrázolja a világot, de magányos meditációja termékét rögtön megosztja másokkal. A magányos álmodozást a digitális színpad azonnal eljátszandó szereppé teszi. Az iPhone és az iPad erotikus ontológiájának kettős kötését használja arra, hogy összekapcsolja a lokálisat (Bridlington) a globálissal (a világhálóval), ahova azonnal

elküldi képeit. Hockney a valóságot úgy digitalizálja (vagyis a profánt úgy alakítja szentté), hogy közben a felhasználó számára a látvány analóg marad, és a művésznek sem kell semmit sem tudnia a digitalizálás folyamatáról, vagyis Analógia polgáraként fest és él *Digitáliában*. Hockney az intimitás terrorjának hullámain nemcsak arra használja, hogy a habokban önmagát csodálja, hanem Kolumbusz méltó utódjaként, még az ágyban fekvő is, kezében egy iPaddel, a Digitális Édent felé hajózik. Azt ábrázolja, ahogy (a művészettörténet és a filozófia halálát követő korszakban) a művészet a technológiával flörtöl: látszólag elcsábul, valójában ő csalja meg. A technológiát eszközként kezeli ahhoz, hogy a soha el nem érhető Mestersége Mennysorság felé vezető utazások különféle újközépkori látomásaival és ellenlátomásaival szolgáljon.

(David Hockney iPhone- és iPad-képei *Me Drawn on iPad* címmel 2011. április 8-ától augusztus 28-áig a dániai Liusiana Múzeumban voltak láthatók.)

IRODALOMJEGYZÉK

- Alpers, Svetlana (2000) *Hű képet alkotni; Holland művészet a XVII. században* (ford. Várady Szabolcs). Budapest: Corvina
- Baudrillard, Jean (1993) *Gépies sznobizmus* (ford. Ivacs Ágnes). *Gondolat-jel*, 3-4. 75-83.
- Baumgarten, Alexander, Gottlieb (1999) *Eszttika* (ford. Bolonyai Gábor). Budapest: Atlantisz.
- Belting, Hans (1983) *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munich: Deutscher Kunstverlag.
- Belting, Hans (2006) *A művészettörténet vége* (ford. Teller Katalin). Budapest: Atlantisz
- Dali, Salvador (é. n.) *Egy zseni naplója* (ford. Vargyas Zoltán). Budapest: Cartaphilus.
- Danto, Arthur C. (1996) *A közhely színváltozása* (ford. Sajó Sándor). Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Danto, Arthur C. (1997) *Hogyan semmizte ki a művészetet?* (ford. Babarczy Eszter). Budapest: Atlantisz Kiadó.
- Delumeau, Jean (2004) *A paradicsom története* (ford. Sajó Tamás). Budapest: Európa Kiadó.
- Eco, Umberto (1992) *Az új középkor* (ford. Barna Imre). Budapest: Európa Kiadó.
- Eco, Umberto (2002) *Művészet és szépség a középkori esztétikában* (ford. Sz. Márton Ibolya). Budapest: Európa Kiadó.
- Eco, Umberto (2004) *La Mancha és Babel között* (ford. Barna Imre, Gecser Ottó). Budapest: Európa.
- Gallo, Carmine (2010) *Steve Jobs a prezentáció mestere* (ford. Kuntner Gábor). Budapest. HVG Kiadó.
- Concourt Edmond és Jules (1975) *A XVIII. század művészete* (ford. Pődör László). Budapest: Corvina.
- Heim, Michael (2000) *A kibertér erotikus ontológiája* (Ford. Sajó Tamás). *Replika*, 39.
- Huxley, Aldous (2008) *A érzékelés kapui – Menny és pokol* (ford. Szántai Zsolt, Galamb Zoltán). Budapest: Cartaphilus.
- Jobs, Steve interview in Playboy (1985): <http://www.unlikelywords.com/2011/01/18/1985-steve-jobs-interview-in-playboy/> (utolsó letöltés: 2011. szeptember, 9.).
- Kierkegaard, Soren (1994) *Vagy-vagy* (ford. Dani Tivadar). Budapest: Osiris – Századvég Könyvtár.
- Kollár József (2011) *Légy spontán! (A kettős kötés logikája)*. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2011/1. 63-75.
- Lasch, Christopher (1984) *Az önimádat társadalma* (ford. Békés Pál). Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Paz, Octavio (2002) *Az erotikus túlpárt: Sade* (ford. Szőnyi Ferenc). Budapest: Európa Kiadó.
- Rousseau, Jean-Jacques (1964) *A magányos sétáló álmodozásai* (ford. Réz Ádám). Budapest: Magyar Helikon.
- Sennett, Richard (1998) *A közéleti ember bukása* (ford. Boross Anna). Budapest: Corvina.
- Warhol, Andy (2004) *Andy Warhol filozófiája A-tól B-ig és vissza* (ford. Halász Péter). Budapest: Konkrét Könyvek.
- Williams, Phil (2008) *From the New Middle Ages to a New Dark Age: The Decline of the State and U.S. Strategy*. <http://www.strategicstudiesinstitute.army.mil/pubs/display.cfm?pubID=867> (utolsó letöltés: 2011. szeptember, 9.).
- Young, Jeffrey és Simon William L. (2009) *Steve Jobs és az Apple sikertörténete* (ford. Birincsik József, Molnár Zsófia). Budapest: Lexecon.