

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Doktori Iskola

A festészet igenlésének lehetőségei a művészet alkonyán

**Értekezés a művészet állása, valamint Gerhard Richter és saját
művészetem összefüggéseiről**

DLA értekezés

Appelshoffer Péter

2009.

Témavezetők:

Aknai Tamás CSc művészettörténész, egyetemi tanár

Somody Péter DLA festőművész, egyetemi docens

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	4.
II. Mi van veled művészet?	6.
Bevezetés	6.
Megtörni látszó linearitást	8.
Határtágítási kísérletek	11.
Hangsúlyeltolások	14.
Önvizsgálat	18.
Csak kreatívan!	22.
III. Richteri spektrum	23.
Felfedezés	23.
Rejtőző kaméleon	25.
Rövid pályakép	25.
Stílustalan sokszínűség	26.
Szabad mozgások és megközelítések	29.
Elmosott realitás	32.
Reprodukált fénykép	32.
Állít, tagad és visszahódít	35.
Atlasz	37.
Történeti fotófestmények	39.
Színtelítődés, élesítés	41.
Nincs új a Nap alatt	43.
Absztrakt konkrétumok	44.
Természetes és művi csodák	44.
Elhúzódó gesztusok	46.
Sorozatban festjük	50.
Konceptiótlanul	52.
Pixelesek	55.
Fotografált festmény, lefestett fénykép	57.
Ofélia és Guildenstern Halifaxban	57.
Átfestések	62.
Perspektívám	63.
Sokszorosított műtárgyak	64.
A szürke vég	64.

IV. Csatolt festői gondolatok	69.
Bevezetés	69.
Minden kezdet nehéz	69.
Az eufória bizonytalansága	69.
Tapogatózás	70.
Több nézőpontúak	74.
Forgatás	76.
T-á-j-k-é-p	77.
Megtalált fundamentum	77.
Ideális elképzelések	78.
Nem léphetünk bele kétszer	78.
Mihez képest?	79.
Áttétek és áttételek	81.
Naivan logikus	82.
Nyelvtan	84.
Ez sem lineáris	84.
52 nyelvezeti kérdés	85.
Metódusok	88.
Változatos inspirációk	88.
Elsődleges közelítés	90.
Folyamat és befejezés	91.
Összegzés	93.
Képjegyzék	94.
Köszönetnyilvánítás	97.
Irodalomjegyzék	98.
Internetes források	108.
Szakmai életrajz	109.

„Tornárok! Lazulj!”

(Tolvaly Ernő)

I. Bevezetés

A körülöttem és bennem lévő világból származó alapélményeimet – mint például a töredezettség, a változékonyság és a gyorsulás – figyelembe véve, arra jutottam: ami másképp van, az másképpen is ismerhető meg. Úgy vettem észre, hogy a korszak, amelyben élünk jellemzően szintetikus és eklektikus, ezért arra gondoltam, helyénvaló itt és most szintetikus-eklektikus képet festeni. A különféle stílusok, minőségek, struktúrák, képi formák és fogalmazásmódok váltakozásai, kontrasztja tehát mindig is foglalkoztatott. Ezek kutatását, elsősorban egyedi képekként valósítottam meg.

A fentiekhez hasonló, olykor bizonytalan gondolatföszlányok kavargtak bennem akkortájt is, amikor közelebbi kapcsolatba kerültem *Gerhard Richter* munkásságával. Nagyon megörültem ennek a felfedezésnek, már pusztán megnyugtató és önbizalom-növelő hatása okán is. *Richter* egyes megismert képeinek, sajátjaimmal való hasonlatosságán túl, lépésről-lépésre derült fény arra, hogy törekvéseink igen nagy felületen érintkeznek egymással. Később lettek a találkozásnak konkrétabb következményei is. Ez a feltáró folyamat egyébként ma is tart, melynek egyik mérföldköve ez az írásmű is.

Richter felvillantotta számomra a szintetikus kép mellé helyezhető szintetikus életmű ideáját.¹ Ennek hatására, manapság például, már sokkal inkább gondolkodom több, egymás mellett paralel módon futó szellemi tevékenységben, vagy általános megközelítésben – melyek időnként ideákat, majd azok nyomán keletkező képi megfogalmazásokat gerjesztenek. Működésem – korábban kizárólagosnak vélt – iránya, az egyetlen és megkérdőjelezhetetlen nyelvezet egyedüli lehetőségéről, több célpont-ra fókuszálódott. Ezek szűkebben behatárolható, az egész ábrázolását illetően jóval

¹ A pécsi DLA képzésre a *Szintetikus csendéletek* című programmal felvételiztem. Műveim, lényegében egy-egy látvány (leggyakrabban csendélet) több nézőpontból készített képeinek egymásra vetüléséből születtek. Később az egyes – egymásra kerülő – képek már más-más nyelvezet rendszerén belül jelentek meg egy festményen belül is, de még ekkor is minden esetben egyedi képekként valósultak meg. A vizuálisan megvalósítható szintetizálás lehetőségeinek a bővítését tűztem ki *Tolvaly Ernő* segítségével mesteriskolás célomul. *Richter* munkáinak megismerésével vált számomra nyilvánvalóvá, hogy véghezvihető és vállalható a különféle programok paralel futtatásával felépített életmű is.

kisebb átfogású programok lettek. Fellelhető bennük valamiféle általános fejlődés, ámbar ez esetleg nem is annyira egyenes irányú, s talán nem is egyenletes.

A *Gerhard Richterrel* általam folytatott szellemi találkozó, s annak behatóbb vizsgálata, mondhatjuk, hogy személyes ügy. Ugyanakkor kiindulva a *Richter* által, a nemzetközi művészeti életben elfoglalt egyedülálló helyzetből, taglalása talán számot tarthat némi érdeklődésre szélesebb szakmai körökben is. Ezeket a szempontokat fontolóra véve jutottam arra a következtetésre, hogy érdemes – és bőven van is mit – írni *Gerhard Richter* igen terjedelmes és sokszínű munkásságáról. Ráadásul egy ilyen témájú értekezés – a róla megjelent meglehetősen kis számú hazai publikációknak köszönhetően – erősen hiánypótló jellegű lehet.

Richter bemutatása és elemzése mellett, kiegyensúlyozottan, tehát reményeim szerint ugyanolyan hangsúllyal szerepel saját alkotótevékenységem alapjainak feltárása. Nem történeti értelemben kívánok azonban írni magamról, illetve munkáimról. Nem szeretnék bonyolult esztétikai vagy művészetelméleti kérdésekben végső ítéletet mondani, vagy ellentmondást nem tűrő konzekvenciákat levonni. A dolgozat összességében vitaindító jellegű felvetéseket, javaslatokat és megfigyeléseket tartalmaz a művészettörténetről, pontosabban annak egy részéről és jelenlegi állapotáról, valamint *Gerhard Richter* és a magam művészeti attitűdjének karakteréről. Továbbá azokról a többnyire állandóan – s ezek szerint nem csak egyedül bennem – felöltő gondolatokról, kétségekről és bizonyosságokról is szólni készülök, amelyek alkotói tevékenységem állandó kísérői. Ezért – bár nem kifejezetten célom – némi lélektan biztosan szorul majd a sorok közé.

Igen, az olvasó tudományos írásművet tart a kezében. A művész azonban nehezen ölti fel a – saját magát is kívülről szemlélő és elemző – művészettörténész szerepét. Ezért elmondhatom, hogy értekezésem eszközei nem kifejezetten művészettörténetiek, azonban igyekeznek a szerző képességeihez mérten leginkább tudományosak lenni és megfelelni egy doktori disszertáció követelményeinek.

Mind a disszertáció témájának kutatásához, mind pedig saját alkotói törekvéseim kibontásához meghatározó és nélkülözhetetlen – most mégis nélkülözni kénytelen – támogatómra leltem témavezetőmben és mesteremben: *Tolvaly Ernőben*. Őszintén remélem, hogy a disszertáció mottójában megidézett szavainak hatása érzékelhető lesz alábbi munkámban.

II. Mi van veled művészet?

Bevezetés

Bár a művészetet kísérő művészettörténet jelenléte igazán természetes a számunkra, tisztában kell lennünk a ténnyel, hogy a művészetek ilyen irányú történeti szemlélete nem is tekint vissza olyan hatalmas múltra, mint azt elsőre gondolnánk. „A történelem képzele a XIX. század öröksége, a stílus fogalma pedig a századforduló találmánya”, írja *Hans Belting*. (2006: 49. o.) Annyi egészen bizonyos, hogy a 19. század előtt nem létezett semmiféle, a világirodalom fogalmához hasonlítható, univerzális jelleggel megkonstruált világművészet-fogalom, amely a legfontosabb művekről és alkotóikról átfogó, illetve összehasonlító jellegű rendszert hozott volna létre. Ilyetén természetesen fel sem merült a művészetek világának egyfajta linearitásra felfűzhető históriájának lehetősége.

Az úgynevezett művészettörténet gondolata és általában véve az egyetemes értelemben vett művészet fogalma tehát csak rövid ideje létező elgondolások, melyek tulajdonképpen csupán a modern művészettel paralel terjedtek el igazán. A művészettörténet lineáris megközelítésével kapcsolatban szkeptikusok szerint, egyenesen: „Magától értetődő lenne tehát az is, ha a modernekkal együtt tűnnének el megint a színről.” (*Pernecky*, 2006: 290. o.)

Az egyetemes művészet eszméjét, egészen pontosan a felvilágosodás korának köszönhetjük,² amely nagyvonalúan túllépett az egyes műalkotások közötti különbségeken, s a művészet egészét időtlennek, valamint általános érvényűnek tekintette. A művészettörténet kora tehát egybeesik a múzeum korával. *Winckelmann*³ annak idején, 1764 körül, egy komplett rendszer felépítését vette tervbe, valamint azt, hogy a művészetek alapját konkrétan magukból a művekből nyerje ki, ahelyett, hogy puszt-

² Eközben majdnem megfeledeztünk *Giorgio Vasari: Vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architetti* című 1550-es munkájáról (*Vasari*, 1978) melyben sok kiváló alkotónak állít emléket, mindazonáltal, egyben le is zárja a művészetek történetét. *Vasari* az itáliai művészek csoportját, mint zárt kultúrkört tekintette, így látókörébe bele sem tudtak kerülni az ezen kívül rekedt alkotótevékenységek.

³ Vö.: *Winckelmann*, 2005.

tán azok külső körülményeiről beszélne. Ilyen módon tehát *Winckelmann* a műelemzés feltalálója.⁴

A fent említett művészettörténeti felfogás azonban nem volt tökéletesen egyetemes érvényű, akár a kezdetekre tekintünk vissza, akár ha például *André Malraux*



1. Malraux és *Képzeltbeli múzeuma* (1950)

úgynevezett *Képzeltbeli múzeuma*⁵ (1. kép) amely könyvbe foglalt szövegek és fényképek formájában kísérelte meg összegyűjteni a világ művészetét a második világháborút követően. Ez is „csak” európai intellektussal létrehozott, európai eszme volt. A legnagyobb nehézség azonban talán abból adódott, hogy – hasonlóan a darwinizmushoz⁶ – ezt a bizonyos történetet úgy kellett megkonstruálni, hogy a beillesztendő művek már korábbról adottak voltak. Igen, korábbról,

hiszen a kezdeti művészettörténeti értekezések nem sok érdeklődést mutattak a kortárs művészeti törekvések elemzésének irányába, jellemzően inkább a régmúlt történeiseiben kutakodtak.⁷

De miért is fontos egyáltalán számunkra a művészettörténet lineáris vagy nem lineáris volta? Véleményem szerint azért, mert mostanában úton-útfélen az hallhatjuk, vége a táblakép-festészetnek, vagy általában a művészetnek, satöbbi. „Nem volt még olyan korszaka az emberiségnek, hogy ennyire egymás mellett (sőt

⁴ egymást részlegesen átfedve) éljenek különböző paradigmák által vezérelt művészeti A megállapítást kiegészíteném azzal, hogy bizonyos szerzők valójában már az athéni demokrácia korában értekeztek különféle stílusokról és iskolákról is. *Idősebb Pliniusnál* (lásd: *Plinius Secundus*, 2001) pedig találhatunk kifejezetten művészeti tárgyú írásokat is. *Boccaccio Dante* életrajza (lásd: *Boccaccio*, 1986) valamint *Isteni színjáték* értelmezése egyik legkorábbi példái a korabeli művészetrajz irodalom iránti igény kielégítésének. *Lorenzo Ghiberti* szobor-kommentárjai után *Giorgio Vasari* már ténylegesen a művészettörténet tudományának területére lépett. A 17-18. században elkezdődött németalföldi, illetve a Német-Római Birodalom területén bekövetkező művészettörténeti haladással jutunk el *Winckelmann* munkásságához. *Goethe* világirodalom fogalmát követően – a történelemfilozófia és a darwinizmus közbenjárásával – jutunk el tehát a stílusok fejlődésméletehez, *Heinrich Wölfflin*, *Aby Warburg*, vagy például *Erwin Panofsky* elméleteihez.

⁵ Lásd: *Malraux*, 1997. *Malraux* utalt az információáramlás teret és időt összekapcsoló hatására, melynek eredményeképpen saját közegükből és kultúrájukból kiszakított tárgyak rendeződhetnek egymás mellé. (lásd: *Németh*, 1970, 1992)

⁶ Lásd: *Darwin*, 2000.

⁷ Pontosítva: nem művészettörténeti (mivel az ilyen formán még nem létezett) értelemben foglalkoztak kortársaikkal. (Vö.: *Ritók*, 1969)

részlegesen átfedve) éljenek *különböző paradigmák* által vezérelt művészeti szférák, mint a modern kor esztétikai környezetében.”⁸ (Almási, 2003: 11. o.) Ezért nem árt tehát, ha alaposabban megvizsgáljuk, valóban véget ért-e valami, s ha igen, mi is volt az pontosan?

Megtörni látszó linearitás

Az úgynevezett entrópia-elmélet⁹ fogalmai szerint, bizonyos természeti folyamatok egyirányúak – ugyanakkor irreverzibilisek – melyek által a természet kitörhetetlen lépéseket tesz egy bizonyos irányba. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy léteznek olyan állapotok, melyeket előnyben részesít másokkal szemben. A természet tehát valamiféle elemi rendezetlenség állapotának elérésére törekszik, s ennek jellemzőjét nevezzük entrópiának. Ez alapján elmondhatjuk, hogy az univerzum valamilyen irányba fejlődik, de legalábbis halad. Az entrópia-elmélettel valamelyest szembehelyezhető a világ, legalábbis az élővilág evolúcióelméletét 1839-ben megalkotó *Charles Robert Darwin* elgondolása. Ez utóbbi ugyanis az organizmusokat, mint az idő előrehaladtával egyre komplikáltabb szerveződéseket írja le. De vajon érvényes-e a művészetek birodalmában a darwinista sejtelem, miszerint a dolgok természetes úton és szükségszerűen haladnak a magasabb rendű, azaz bonyolultabb szervezeti megvalósulások felé?¹⁰ Mára úgy tűnik, nem feltétlenül.

Az ilyen és ehhez hasonló elméletek, viszont mindenképpen fontosak a művészettel foglalkozók számára, mivel alternatívái a dolgok folytonos körforgására építő elméleteknek, s egyfajta lineáris mozgást feltételeznek, amely vonatkoztatható akár a képzőművészetre is.¹¹ A művészet mozgása, pontosabban annak leírása, tulajdonképpen mindig is a lineáris célkitűzéseket szem előtt tartó tendenciát őrizte meg

⁸ Kiemelés a szerzőtől.

⁹ Az entrópia-elmélet (hőhalál-elmélet) szerint idővel a világegyetem egésze elkerülhetetlenül a teljes kiegyenlítettség állapotába jut. Ebből következtetni lehet a maguktól végbemenő folyamatok irányára: a természetben egyre valószínűbb állapotok következnek be. Például a hó a melegebb testről a hidegebb test felé áramlik. Tehát, minden spontán folyamatnál bizonyos munka kárba vész, hővé alakul át. Emiatt, a természetben a spontán folyamatok visszafordíthatatlanok. Jelenlegi ismereteink alapján azonban nem dönthető el, hogy a távoli jövőben mikorra várható, bekövetkezik-e, s egyáltalán bekövetkezik-e a világegyetem hőhalála.

¹⁰ Vö.: *Marosi*, 1976.

¹¹ Lásd: *Eco*, 2006. Nem vagyok benne biztos, hogy az alternatív elméletek előteremtése olyan fontos lehet a számunkra, hogy ennek jegyében, a művészettel kevésbé összeegyeztethető téziseket is beépítsünk gondolkodásunkba.

magának. Kiváltképp jól láthatóvá válik ez, ha a stílus fogalmának fantasztikus ívet befutó karrierjére gondolunk. A művészet – *Pernecky* szerint – a tudomány előretolt bástyájaként viselkedett, mivel a stílustörekvések változtatásával a folytonosan és nagy sebességgel átalakuló tudományos paradigmák színjátékát modellezte. Tette mindezt a divatok divatjának legutolsó termékének – nevezetesen a technika evolúciójának – alkalmazásával.¹²

A természettudományos szintéren az újabb és újabb felismerések egymásból következnek, ezért egyfajta határozott történetiséggel is rendelkeznek. A „művészetek története viszont sokkal rapszodikusabb¹³ és történelmietlenebb folyamat ennél, hiszen a nagy művész a szó szoros értelmében különálló «korszakot alkot», amikor egy-egy új művészeti felfogást feltalál.” (*Pernecky*, 2006: 227. o.)

Számos jelentős alkotó és gondolkodó azonban alapvetően tagadja bármiféle egyenes vonalú fejlődés meglétét a művészetben. „A művészet nem úgy működik, mint a tudomány, ahol továbbadódnak az elődök gondolati eredményei. Nincs bizonyíték arra, hogy a haladás értelmében fejlődés menne végbe a művészetben. Ugyan az aktuális művészetben is szokás, hogy a készen kapott és átöröklött eszméket továbbfejlesszék. De ebből mindig csak kisiskolás eredmények jönnek ki.” (*Baselitz*, 1997; in: *Lengyel és Tolvaly*, 2002: 142. o.) A német neoexpresszionista festő *Georg Baselitz* szerint, mivel az úgynevezett fejlődésvonalak idő- vagy stílusbeli megfeleltetéseit mindig utólag alkották meg – tehát a történelmet visszafelé írják – azaz a művészetet tekintve nem lehet abból kiindulni, hogy egy meg egy, az kettő. De nyugodtan idézhetjük *Gerhard Richter* szavait is, aki számára a művészet „... mindig kortárs: ez nem olyasmi, ami rendszeresen befejeződik vagy véget ér. Egyáltalán semmi köze sincs az időhöz.” (*Richter*, 1995: 75. o.)

Hans Belting *A művészettörténet vége* című könyvében¹⁴ arra a végeredményre jut, hogy korunk gondolkodója nem tehet mást, mint hogy elfordul az egyetemes művészettörténet téves diszciplínájától és belátja, hogy annak feltételezett¹⁵ léte olyan téves világgép, amelytől – bármennyire archetipikus jelentőségű is az a

¹² Vö.: *Pernecky*, 2006.

¹³ A fent említett történetiség kontra rapszodikus csapongás elgondolás nagyjából megfeleltethető a kétféle – konvergens és divergens – gondolkodásmód problémamegközelítési differenciáival. Lásd: *Landau*, 1976, valamint *Arthur Koestler*: Szokás és eredetiség in *Halász*, 1973.

¹⁴ Lásd: *Belting*, 2006.

¹⁵ Az elképzelés, hogy a művészet eseményeinek a sora, egyetlen hosszú láncra felfűzve mesélhető el.

számunkra – búcsúznunk kell. Köszönhetően viszont a tudományos paradigmaváltásnak, az egymásra épülő művészeti izmusok füzére ma már egyre több vonatkozásban mutat szoros kapcsolatot a tudományos gondolkodás lineáris fejlődésével.¹⁶ A művészet tehát sok szempontból racionalizálódott, s határozottan technikafüggővé vált.¹⁷ *Pernecky* jegyzi meg, hogy a természettudományos területen tevékenykedők szemében a művészeti struktúrák tudományos paradigmához való idomulása olyan benyomást kelthet, mintha a kifulladásal küzdő modernizmus a nagyszerű felfedezések asztaláról lehulló morzsák után kapkodna, hogy aztán a többé-kevésbé megértett logikai rendszerekből és gondolkodási sémákból néhány megkésett utópiát építhessen fel saját céljaira fordítva azokat.¹⁸

A különféle izmusok útvesztőjében könnyen eltévedhet a gyakorlatlan megfigyelő. Jómagam is zavarba kerülhetek, ha saját munkáimat kell valamiféle irányzathoz sorolni. De vajon hiányosságnak, netán tudatlanságnak tudható-e be, ha az alkotó csekély sikerrel próbálja munkásságát valamely közismert törekvés¹⁹ égisze alá vonni. Szerintem nem. A stílusok vagy izmusok és a technikák bonyolult, már-már követhetetlen útvesztőjében jogos igényként merül fel a – lehetőségekhez képest megfogalmazható – konkrét stílusjegyekről mentes képalkotás,²⁰ amely *Gerhard Richter* művészetére is olyannyira jellemző.

A modernitásban tehát az állandó újdonság, a korszerűség fogalma válik kulcsfontosságúvá, melynek megalkotója mindig a művészeti vagy tudományos géniusz.²¹ Ám pont a felfokozott, technikai szempontból is újszerű mű felszínre hozataláért folyó állandó hajsza eredményeként juthatunk el a kialakult értékrendek felbomlásához. Nem is csoda, hogy a technika története szép lassan minden mást kitöröl történelmi horizontunkról, hiszen ez az egyetlen lineárisan fejlődő, ugyanakkor

¹⁶ Vö.: *Kürti*, 2007.

¹⁷ Vö.: *Művészet és gép* in: *Bihalji-Merin*, 1988: 54. oldal.

¹⁸ Vö.: *Pernecky*, 2006.

¹⁹ Melyek közül néhány pusztán egy-egy technikai megoldást jelöl.

²⁰ „A stílári egységesség a művésziség elengedhetetlen feltétele, hiszen – mint azt már *Platón* felismerte, s *Arisztotelész* igen mélyreható elemzésekkel bizonyította – a művésznak a valóságban külön-külön felbukkanó jelenségeket harmonikus egésszé kell formálnia. Az *eklektikusság*, az egymáshoz nem illő stílári elemek alkalmazása csorbítja a mű értékét, lerontja hatását.” (*Csibra és Szerdahelyi*, 1980: 183. o.) Nos, pontosan az idézetben említett egységességet – melyből levezethetőek az egyéni stílus, a stílusirányzat, majd a korstílus fogalmi – kívánja *Richter* messzire elkerülni, ahogy az azzal összefüggésben lévő ízlés kérdését is. Napjainkban pedig valószínűleg át kell értékelnünk a művészeti kifejezésként alkalmazott eklektika szerepét is.

²¹ Vö.: *Kepes*, 1978: 49. oldal.

bárki számára jól követhető és megbízhatóan periodikus eseményrendszer napjainkban.²²

Határtágítási kísérletek

Marcel Duchamp (2. kép) olyan megkerülhetetlen katalizátora a modern művészettörténetnek, akinek javaslatai és állásfoglalásai meglehetősen sok vihart kavartak a gondolkodó fejekben. Hogy felvetései pozitív vagy negatív előjellel értelmezendők-e, ki-k döntse el maga.²³ Egy 1963-as interjúból²⁴ származó mondatai, melyek szerint: „A ready-made műtárgy művész nélkül... A művész isteni szerepének tagadása. A társadalomban elfoglalt helyének kisebbitése” bizonyosan nem arattak osztatlan sikert művészkörökben. Előbbinél sokkal ismertebb és talán fontosabb, sokat idézett kijelentése, amely arra igyekszik rávilágítani, hogy a világban mindenki művész és minden művészet. Nos, ez az állítmány mindig is kategorikusnak tűnt egy kissé a számomra. Sokkal elfogadhatóbbnak találnám a fenti gondolat feltételes móddal



2. Marcel Duchamp: *Tonzúra* (1919)

átszótt változatát: mindenből lehet művész, mindenből lehet művészet. Ide kapcsolható az utópista szocialisták²⁵ és a marxisták ama elképzelése „amely szerint az elit művészet a modernkor végén majd elhal, hiszen időlegesen mindenki művészként is aktív lesz, ha éppen kedve tartja. Ez a felfogás végső soron ugyanúgy a kör-

²² Vö.: *Sedlmayr*, 1960. Érdemes itt megemlíteni *Hans Sedlmayr* struktúra-analízisét, amely lényegében a hagyományos művészettörténet-kutatási módszerekkel szembeni reakcióként volt értelmezhető. Ez a művet, mint egységes egészt tette vizsgálódásának tárgyává, szorosan kapcsolódva a német gestaltpszichológia (alaklélektan) elméleteihez. Részletesebben lásd: *Kardos*, 1974.

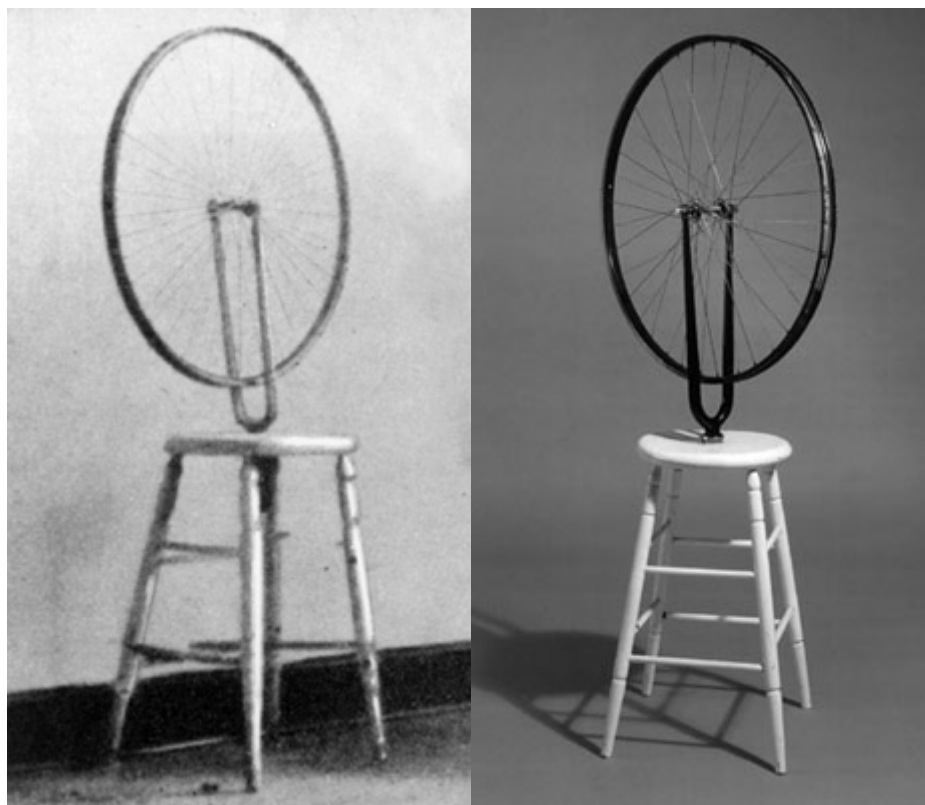
²³ Az én véleményem *Duchamp* szerepéről általában nem túl pozitív. Pontosabban, nem az életművel vannak problémáim, talán inkább annak a mai művészeti diskurzusban elfoglalt kiemelt helyzetét nem érzem indokoltnak.

²⁴ *Robert, Francis: I Propose to Strain the Laws of Physics.* (Interjú 1963-ból) In: *Art News*, New York, dec. 1968.

²⁵ A 18. század végének és a 19. század elején a társadalom megújítására és fejlesztésére, illetve a kapitalizmus ellentmondásai kiküszöbölésére irányuló, elsősorban elméleti úton kialakult eszmerendszer. Részletesebben lásd: *Robert Owen* művében (1970).

nyezet, az otthon vagy a szabad idő »csinosítására« fokozza le a művészetet...»²⁶
(Danto, 2003: 149. o.)

Szerencsére, ha jobban megvizsgáljuk, akkor láthatjuk hogy a „minden ember művész”, illetve a „minden művészet” jelszavak, tehát tulajdonképpen maga a ready-made elv nem igazán alkalmasak a művész társadalmi pozíciójának megváltoztatására – legalábbis semmi esetre sem a művészet magasabb régióiban. Közepes színvonalú alkotók – amúgy sem túl nagy – jelentőségének további csökkentése pedig kicsinyes célnak tűnik.



3. Marcel Duchamp: *Biciklikerek* (1913) és *Biciklikerek* (1964)

Többen állítják, hogy a ready-made (3. kép) története nem más, mint az utólagos belemagyarázás esete. Egészen konkrétan az vetődött fel, hogy *Duchamp* később, amikor a kérdés²⁷ – már más művészek erőfeszítései nyomán – nagyjából megoldódott, fogta magát és visszadatálta az ezekkel kapcsolatos eszmefuttatásait,²⁸ összekapcsolva azokat a tízes években készített objektjeivel. Más, még a korábinál is

²⁶ Talán csak nem a középszer alá adja a lovat *Duchamp*?

²⁷ Mármost a hétköznapi tárgyak műalkotásba, illetve műalkotássá emelésének kérdése.

²⁸ Vö.: *Pierre Cabanne-nal* folytatott diskurzusával (1991).

rosszabb indulatú megközelítések²⁹ *Duchamp*-ban néha egyenesen a saját átléphetetlen határait konstatáló, majd a képzőművészeti tevékenységtől még idejében visszahátráló civil megtestesülését látják. *Duchamp* azt is megpróbálta bebizonyítani, hogy létezhet művészet, amely csak áttételesen, vagy egyáltalán nem érinti az esztétika kérdéskörét. Finom kis lökés volt, s „... ez volt az a mozzanat, amivel átbillentette a művészetet a tiszta spekulációk területére.” (*Pernecky*, 2006: 65. o.) Másik kísérlete – amelyben aktív képzőművészként próbálta megkérdőjelezni az esztétikai ítélet létjogosultságát, valamint magának a művészetnek a létezését – végső soron sikertelen maradt. Rövid idő alatt az underground és az alternatív mozgalmak nagyra becsült guruja lett, ugyanakkor az akadémiai és tudományos körök *Kant* esztétikájának utolsó lehetséges módosulását³⁰ vélték megtalálni gondolataiban. A ready-made-ekhez hasonló váratlan felvetések mindig is kitűnően stimulálták a végletekre éhes közönységet. Azonban amilyen gyors a felbukkasuk, ugyanolyan sebesen válhatnak állandóan ismételtetett és citált közhellyé is.³¹

Fentiekből talán kihámozható, hogy *Duchamp* életművének túlnyomó részét az efféle furcsa szerepkörbe állított tárgyak, az azok köré felépült legendák és magának *Duchamp*-nak a nyilatkozatai teszik ki. Őszerinte maga az ízlés is csak szokás kérdése, s ebből következően az aktuális divaton múlik, mit tarunk éppen művészetnek. Úgy vélte, a műveket nem a művész alkotja, hanem a néző. Mégpedig azáltal, hogy elfogadja és bizonyos esetekben általánosabban is ismertté teszi azokat.

Ez utóbbi látéleletet a mai napig is bátran kiállíthatjuk kulturális viszonyainkról. Az értékek legfőbb meghatározójává előléptetett ismertség, a minőséget maga mögé utasító paraméterévé vált művésznek és alkotásának egyaránt.

²⁹ Lásd: *Pernecky*, 2006.

³⁰ „Szép az, ami mindenkinek tetszik.” Lásd: *Pernecky*, 2006: 270. oldal. Vö.: *Kant*, 1997.

³¹ *Marcel Duchamp* megbecsültségének előrehaladásával egyenes arányban növekedett meg könyvszete is, bár lehetséges, hogy pont ez utóbbi gerjesztette az irányába mutató növekvő érdeklődést. Mindenképpen meg szeretnék tehát említeni néhány fontosabb darabot, a vele foglalkozó irodalomból, úgy mint: *Mezei Ottó* 1970-es tanulmányát, *Octavio Paz Meztelen jelentés* főcímű munkáját, illetve *Görgényi Frigyes*, a *Viszontlátásra/Duchamp* című kiállítás alkalmából, 1996-ban megjelent kötetét.

Hangsúlyeltolások

Miután *Marcel Duchamp* mondhatni végigzongorázta a művészi kommentár szinte összes lehetséges változatát – önmaga publikálta, majd hosszú évtizedekig újra és újraértelmezte műveit – ezzel nemcsak hogy meghatározta, hanem „... misztifikálta is az összes híres műnek kijáró recepciótörténetet.” (*Belting*, 2006: 45. o.) Ennek eredményeképpen a mai művészek is – akár tetszik, akár nem – a szavak embereivé kellett hogy változzanak. Mélyreható interjúkban fogalmazzák meg a művészeti élet által elvárt műértelmezést, melyeket egyes megfigyelők egyszerűen csak pseudo-akadémikus ömlengéseknek titulálnak.³² A művészek természetesen bizonyos jól felfogott önvédelmi okokból végeznek magukon önelemzést. Ennek hiányában fennáll a veszély, hogy tevékenységük teljességgel láthatatlan marad, vagy félremagyarázottá válik. A reprodukció változott a világhoz fűzött kommentár helyévé. Azzá, ami korábban a produkció, mint a művész önkifejezése volt.

A pontosan kirajzolt és más művészekéivel véletlenül sem összetéveszthető, lehetőleg tudományos igényű koncepció megszerkesztése szinte kötelező. A közis-



4. Baldessari epigramma-festménye (1966-68)

mert művészetet ettől kezdve, elképesztően egyszerűen csak formalistának illik nevezni. A művészetet tematizáló fogalmi megközelítésről értekeznek, s indítványait, illetve javaslatukat magával a művel teszik egyenrangúvá. Ide tartozik *John Baldessari* 1966 és 1968 között keletkezett epigramma-festménye. (4. kép) A kép nem más, mint egy művészi kommentár hordozója: „E képből minden kiirtott, ami művészetén kívüli. Elgondolások nem hatoltak be ebbe a műbe” – áll a vászonra festve.

³² Vö.: *Perneczky*, 2006.

Sol LeWitt vetette fel – a *Paragrafusok a konceptuális művészetről* címet viselő írásában³³ és kísérelte meg realizálni – az azóta a koncept-művészet³⁴ fundamentává vált gondolatot, amely szerint az idea géppé válik és létrehozza a művet. *LeWitt* megközelítése ugyan több mint érdekes, de mindenképpen fiktív abban az esetben, ha az idea generálásának alapja, valamint a kivitelezés eszköze is egy és ugyanaz, nevezetesen a művész. Ráadásul ő maga sem alkalmazza téziséét következetesen, hiszen nem objektív instrumentumok, esetleg gépek segítségével valósítja meg művészeti koncepcióit. Sőt, szeriális grafikáin még az azok legalapvetőbb elemeiként jellemezhető vonalakat is szabad kézzel rajzolja meg. Valószínűleg pontosan ez a – letisztult idea tisztasága és a megvalósult mű esetlegességei között keletkező – feszültség az, amely *Sol LeWitt* alkotásait igazán érdekfeszítővé teszi. Megállapítható tehát, hogy ameddig (és feltéve, hogy az 1967-es írást szó szerint értelmezzük) alap-koncepciója érintetlenül tiszta és logikus marad, ugyanez nem mondható el munkái fizikai megvalósulásának mikéntjéről. Valamivel korábban, 1944-ben írta *Naum Gabó, Herbert Readnek*: „Csak az emberiség képes a valóság inkoherens és ellenséges masszáján felülemelkedve bizonyos rendet vinni a világba. Ezt nevezem én konstruktívnak. Én a vonalaim pontosságát választottam.” (in: *Eco*, 2006: 198. o.) Véleményem szerint ez az előbbi – *Lewitt*-féle – alapproblémának egy jóval tisztább megfogalmazása.

A pop-art irányzata az absztrakt művészet alapvetően intellektuális ihletettségu évtizedei után „... visszatért a költői rámutatás póre eseteihez.” – írja *Pernecky* (2006: 54. o.) *Danto* gondolatmenetéhez kapcsolódva. Részemről inkább azt a – talán kissé sötétebb színezetű – konzekvenciát vonnám le az előbbiekből, hogy a művészet sajnos észrevétlenül kezd esztétikailag is beleolvadni a köznapiba, a kommerszbe, miközben fennmaradó szellemi tartalma kimerül némi vérszegény, filozofikus magyarázkodásban. *Robert Hughes* megfigyelése szerint,³⁵ ma fontosabb a művész állásfoglalása, mint az a forma, amelyben ezt megteszi. Olyan művészek jönnek divatba, akik véleményt nyilvánítanak a rasszizmus, a szexizmus, vagy az AIDS kapcsán. „Mínthogy a művészet a maga módján és a maga eszközeivel már

³³ *LeWitt*, 1967; in: *Lengyel és Tolvaly* [szerk.] 1995.

³⁴ Részletesebben lásd: *Osborne*, 2002. Az individuális mitológiák, konceptuális művészet, valamint a posztmodern kapcsolódásairól pedig *Drozdió Orsólya* könyvében (2006) olvashatunk.

³⁵ Vö.: *Belting*, 2006: 71. oldal, illetve lásd: *Hughes*, 1988.

semmiféle vitát nem képes kavarni, a társadalmi ellentmondásokra helyeződik át a hangsúly: ha a művészet figyelmet kelt, azt már csak a vitára érdemes témáival, esetleg bámulatra méltó technológiáival éri el.” (Belting, 2006: 73. o.)

A mai emberre nem igazán jellemző az a fajta szerénység, amelynek segítségével elégedetten tekinthetne a pusztá tényre, hogy művészetet alkot a saját képére és hasonlatosságára. Sokkal inkább érez késztetést, hogy egész korszakokat – művészeti korszakokat is – teremtsen magának, lehetőleg azonnal. Bármelyik a huszadik századi izmusok közül, olyan jelentős szereppel ruházta fel magát, mintha önmagában is felért volna egy reneszánszszal.³⁶

Ha felidézzük a gesztust, ahogyan *Andy Warhol* a galériák és kiállító terek közegébe emelte az üzletek polcain sorakozó *Brillo-dobozokat* (5. kép) eszünkbe kell hogy jusson *Duchamp* is, aki elsőként vetette fel, hogy bármit művészetnek tarthatunk attól a pillanattól kezdve, hogy azt a valamit a művészetnek fenntartott szituációba helyezzük.³⁷ Pusztán azáltal viszont, hogy a gesztus nyomán előállt új helyzet a művészet képzetét kelti, nem lehetünk maradéktalanul bizonyosak abban, hogy tényleg az is.

Danto a következő konzekvenciát vonja le a *Brillo-doboz* esetéből: „... azal követeli meg, hogy művészet legyen, hogy egy arcátlan metaforát ad elő: a *Brillo-doboz-mint-műalkotást*. És a közönséges tárgynak ez az átlényegítése végső soron semmit sem változtat meg a művészet világában. Csupán tudatosítja a művészet struktúráit, melyeknek természetesen bizonyos történeti fejlődésen kellett keresztülmenniük, hogy ez a metafora lehetségessé váljon.” Elkerülhetetlen volt, mert ezt a gesztust meg kellett tenni ezzel vagy valami más tárggyal; értelmetlen volt, mert ha egyszer már meg lehetett



5. Andy Warhol: *Brillo-dobozok* (1964)

³⁶ Lásd: *Perneczky*, 2006.

³⁷ Ez a felismerés, pontosabban inkább tézis, valamint az ebben rejlő lehetőségek – úgy tűnik – a mai napig a reveláció erejével hatnak az alkotók sokaságára.

tenni, nem volt rá ok, hogy megtegyék. Majd hozzáteszi: „... Azt teszi, amit a műalkotások mindig is tettek: külsővé tesz egy világlátást, kifejezi egy kulturális korszak bensőjét...” (Danto 2003; 201. o.)³⁸ Amíg *Duchamp* pusztán triviális tárgyakat igyekezett a hit segítségével művészeti alkotássá varázsolni, addig *Warhol* választásai sokkal céltudatosabbak. Előbbinél maga a beemelés gesztusa, utóbbinál annak tartalmi része is érdekes. Ám ez a bizonyos tartalom valójában az ürességet és a teljes egyenértékűséget jelöli. Ne csodálkozzunk ezen, hiszen sokakkal egyetemben még *Barnett Newman* is „... hitet tett az európai kultúra terhetől való megszabadulás ...” mellett. (Belting, 2006: 68. o.) *Clement Greenberg*³⁹ és más műkritikusok hasonlóképpen bizonygatták önnön fontosságukat, s így igyekeztek *Jackson Pollock*-ból egyfajta amerikai *Picassót* faragni, pedig hát mégsem volt az.

Manapság ugyanezeknek a folyamatoknak az inverz változataival vagyunk kénytelenek folyamatosan szembesülni. A legközönségesebb, sőt néha egyenesen otromba használati tárgyakon láthatjuk viszont múzeumok féltve őrzött kincseinek apró másait. A triviális tárgy és a művészet kapcsolata tehát – bizonyos határok között⁴⁰ – oda-vissza lejátszható transzformációvá változott, amelyről valahogy mindig gazdasági szempontok juthatnak az eszünkbe. „Egyetlen hely sem művészetmentes: a művészet szakadatlan háttérzajjá, környezetszennyezéssé vált” írja *Böhringer* (1995: 36. o.) s lehet, hogy megállapítását szó szerintinek kell értelmeznünk. Igen, a művészet fokozatosan áruvá válik, méghozzá – az aktuális ízlésnek megfelelően – súlyos vagy éppen gyengécske elméletekkel terhelt áruvá. A műtárgy sikere, vagy az alkotó karrierje leginkább attól válik függővé, melyik gyűjtő látja benne a későbbi művészettörténeté válás lehetőségét.

*Pernecky Géza Művészet az ezredfordulón*⁴¹ mutat rá arra, hogy a műalkotások elveszítették történelmi aurájukat, kereskedelmi áruk sokkal jellemzőbb tulajdonságukká vált. Már nem a műalkotás, hanem annak pénzben kifejezhető értéke az, ami elkápráztatja a nézőt. Ennek egy pozitívabb olvasata: „Ily mó-

³⁸ Halkan jegyzem meg, hogy *Picasso* már jóval korábban megpendítette a *Brillo-dobozok*-féle problémakört, amikor kubistaként úgy határozott, nem tölti drága idejét naturalista képrészletek megfestésével, azzal egy palack képébe valódi címkét applikált.

³⁹ *Greenberg* a modernizmust olyan önelemzésnek tekintette, amelyben minden egyes művészeti médium a lényegére redukálódik. A modern festmény eszerint kizárólag színezett lapos felület. Vö.: *Greenberg*, 1961.

⁴⁰ A *Campbell-leveskonzerv I* című *Andy Warhol* képpel propagált *Campbell-leveskonzerv* nem valószínű, hogy jobban eladhatóvá válik.

⁴¹ Lásd: *Pernecky*, 2006.

don az árak hozzájárulnak a művészet kívánatos reinitizálásához – hogy ne veszítsük el ezt is úgy, ahogy azt a vallással tettük.” (*Belting*, 2006: 155. o.)

A befogadó fáradt, vagy egyszerűen türelmetlen ahhoz, hogy a művészet(-történet) útvesztőiben kalandozzon, vagy képezze magát. Sokkal inkább nyitott egy szórakozásként értelmezhető, látványos és meglepetésekkel teli kultúrára. A művészet pedig igyekszik kiszolgálni az ilyen irányú igényeket is, tehát nem tanít, s nem kényszeríti a nézőt bonyolult és szövevényes vizuális képletek megértésére.

Önvizsgálat

Alkotóművészként búcsút kell tehát vennünk az egyenes vonalban haladó művészettörténet képzetétől, ez ugyanis arra predesztinál bennünket, hogy a jövőben is az eddig érvényben lévő elgondolás szerint haladjunk a művészet mezsgyéin belül. Ez pedig azt a követelményt támasztja, hogy permanens módon lépünk fel annak eddigi formái ellen. Azt kell ezalatt értenünk tehát, hogy már nem igazán illik egymáshoz a művészet és az arról való beszédmód, bármennyire is megszokottá vált a számunkra. Talán soha nem is passzoltak egymáshoz. Még az sem elképzelhetetlen, hogy igazat kell adnunk azoknak a hangoknak, amelyek oly határozottan és megsemmisítő módon nyilatkoznak meg a művészettörténet végéről. Egyenesen azt jelentik ki, soha nem is létezett ilyesmi a világon, s hogy ez a fiatal fogalom csak valami fatális félreértés eredménye lehet. Ilyen és ehhez hasonló megnyilatkozások hallatán élüket veszítik a módszertani megközelítésű argumentumok és elhomályosulni látszik az immanens logikával működő, a korstílusról és annak változásairól értekező művészettörténet egykori mintaképe is.⁴² „Ezek után alighanem világosabban rajzolódik ki előttünk a kortárs művészet helyzete; azé a művészeté, amely a formai struktúrák szintjén folytonosan kérdőre vonja a rögzített és készen kapott nyelvet, illetve a hagyomány által szentesített rendpanelet.” (*Eco*, 2006: 316. o.)

Az erőteljes és jól körvonalazható modernizmust felváltó, a határait csak jóval nehezebben meghatározni képes – tehát bizonytalanabb szerkezetűnek tűnő – posztmodern idején a művészettörténeti elméletek és filozófiák helyébe a művészek

⁴² Vö.: *Perneczky*, 2006.

elméletei kerültek.⁴³ A művészet kilépett metaforagyártó szerepköréből és immáron pusztán egyetlen metaforikus területtel, saját tulajdonságainak elemzésével foglalkodik, tudomást sem véve a rajta kívüli világról. Ez a tevékenység pedig oly nagy távolságra került a valóságtól, hogy már csak a legabsztraktabb gondolatfüzerek segítségével létesíthetünk vele kapcsolatot.

„A művészet egyre inkább azt az utat választotta, hogy egész addigi történetét, tehát önmagát, mint entitást, a szemantikai lényegét és szintaxisát alkotó konvenciókat tegye meg tétnek (és itt a redukció és a formalizmus diadalmenetére emlékeztetnék, amely *Malevicstől Pollockig* vagy *Joseph Kosuthig*⁴⁴ a művészet élveboncolásának az állomásairól adott napról napra érdekfeszítőbb reportázst.” (Hegyi, 1989: 193.o.) Valahol elveszett a művészet eredeti mozgatórugója. *Richter* így ír erről 1962-ben: „Az első festészetre, vagy általában véve művészetre irányuló készítés a kommunikációra való igényből ered, az egyén saját vízióját rögzíteni akaró erőfeszítésből, valamiféle – idegen, megnevezendő és jelentéssel felruházandó – látvánnyal foglalkozás igényéből. Ezek nélkül minden alkotás értelmetlenné és indokolatlanná válna, mint önmagáért való művészet.” (*Richter*, 1995: 11. o.)



6. Sol LeWitt: *Nyitott geometrikus struktúra* (1991)

A művészet ma már nem kíván formákat és nyelvezetet keresni a (mindannyiunk számára) fontos dolgok kifejezéséhez. Mostantól saját létezése maga a metafora. Önmagát, a művészet tényét emelte metaforává. E vakmerő lépés hatásaként a művészetet titokzatosság veszi körül, önmaga metaforáján túl mítosszá is változott. „*Andre, Flavin, Judd, LeWitt* (6. kép) és *Morris* háromdimenziós művei sem

⁴³ Kiemelten tetten érhető ez a jelenség a konceptualista alkotók esetében. Ezt magyarázza meg valamelyest *Karin Thomas* találó konceptuális művészet meghatározása, melyre az *A neoavantgarde* című kötetben leltem rá: „A legkülönfélébb művészi-eszmei tevékenység, amelynek az a célja, hogy a tudományok analógiájára tudatkritikai és társadalom-változtató impulzusokat ábrázoljon a valóság folyamataira gesztikusan utaló képkombináció-sorozatokkal.” (*Krén és Marx*, 1981: 486. o.)

⁴⁴ Vö.: *Aknai*, 2001: 339-342. oldal.

metaforikus, sem szimbolikus értelemben nem utalnak önmagukon kívül másra, és többé nem fordíthatóak le a képi ábrázolás nyelvére.” (Marzona, 2006: 11. o.) Amennyiben pedig végiggondoljuk a művészet ilyen természetét, még a végén – kis túlzással – arra a következtetésre leszünk kénytelenek jutni, hogy az már csak valamiféle láthatatlan szellemként, vagy esetleg egyáltalán nem is létezik. Az ijedtséget tovább fokozhatja, hogy már azt is nehézségekbe ütközik eldönteni, voltaképpen a művészetek történetéről, avagy magáról a művészetről beszélünk egyáltalán. Egy kicsit más oldalról láthatjuk a fentieket, amennyiben felidézünk magunkban *Pernecky* egy hasonlatát.⁴⁵ A szerző az egész folyamatot monitoron megjelenő képhez hasonlítja. Maga a művészet pedig a két dolog együtt: a képernyő és a rajta megjelenő világ. Ha a kép egyszer csak ugyanazzá változik, mint amit a készülék előtt mi is láthatunk, nos attól még nem mondhatjuk, hogy megszűnt a műsor, csupán önmagát sugározza.⁴⁶

„A modern művészetre kezdettől fogva a múlt művészetének mozgósítása és kiaknázása jellemző” írja *Hannes Böhringer* egyik tanulmányában (1999). Talán egy kiegészítést fűzhetnénk hozzá ehhez a találó, bár kissé általános megfigyeléshez. A modern művészet nem csak időben, hanem térben, azaz földrajzilag is kiterjesztette inspirációs forrásainak territóriumát.⁴⁷ Az időben, illetve térben távolabbi kultúrákkal való kapcsolat persze még nem jelenti azok azonnali kiaknázását, vagy kihasználását. A viszony csak akkor kezd teljesen egyoldalúnak tűnni, amikor annak primer jellegzetességévé a tagadás válik. Sokan osztják a vélekedést, hogy a tagadásból szükségszerűen a továbbfejlődés irányába vezethet az út. Jómagam ezt erősen kétlem. Bármilyen fejlődés nehezen képzelhető el jól körülírható módszerek hiányában, s manapság gyakran tapasztalhatjuk, hogy maga a módszertelenség válik az új módszerré. Sokan vannak, akik előszeretettel lépnek fel – gyakran irigységből vagy saját tehetetlenségük okán – a korábbi formák vagy minőségek ellen, önmagában ettől viszont még egyáltalán nem jutnak el új területekhez, vagy eredményekhez.

Az állandó változás nyomán a befogadó minden támpontot elveszít az új műalkotások megragadásához, ezért olyan definíciókra van szükség, amelyek ellenáll-

⁴⁵ Lásd: *Pernecky*, 2006.

⁴⁶ Erről az igen szemléletes hasonlatról a *Brillo dobozokon* kívül eszembe jut a népszerű *YouTube* elnevezésű internetes video portál, melynek közismert mottója nem más, mint: „Broadcast Yourself” azaz „Sugározd önmagad!” (

⁴⁷ Erre a jelenségre utalt *André Malraux* korábban már említett *Képzeltbeli múzeuma* is.

nak az ilyen változásoknak. „És szeretném azt hinni, hogy a Brillo dobozzal ténylegesen lezárultak a lehetőségek, és a művészettörténet bizonyos értelemben véget ért.” (Danto, 2003: 9. o.) Danto abban bíz, hogy itt és most, nem csak megállt a művészet eddigi felfogása, hanem konkrétan véget is ért; önmaga filozófiájává alakult, ahogy azt Hegel előre látta. Georg Wilhelm Friedrich Hegel⁴⁸ ugyan a német idealizmus korában alkotta meg esztétikai téziseit, azok azonban máig szinte ijesztően aktuálisak. „Jelenkorunk tehát általános állapotát tekintve nem kedvez a művészeteknek. Magát a gyakorló művészt sem a körülötte egyre hangosabbá váló reflexió, nem csupán a művészetre vonatkozó általános vélekedések és ítéletek fertőzték meg, és csábították arra, hogy munkáiba minél több gondolatot gyömöszöljön; nem, egész szellemi műveltségünk olyan természetű, hogy maga a művész is ezen a reflektáló világon és viszonyain belül áll. ... Mindezen vonatkozásban a művészet – számunkra már a múlté, és azé is marad ... A művészet gondolkodó vizsgálatra hív bennünket, méghozzá nem abból a célból, hogy újra művészetet hozzunk létre, hanem, hogy tudományosan megismerjük, mi is a művészet...” (Hegel, 1979: 23. o.) Hegel kapcsán találkozhatunk tehát először a felvetéssel, hogy a művészetnek önmagával kapcsolatosan is rendezendő feladatai vannak. Le kell zárnia saját evolúcióját, hogy tudománnyá alakulhasson át, minek eredményeképpen analitikusan is kutathatja önmagának ontológiai természetét. Ez a gondolat egy egészen elhúzódozó folyamatot vont maga után, amelynek mostanság állunk a végpontján.

Arthur Coleman Danto nyilván a hegeli esztétikából kiindulva állapítja meg, hogy a művészet már önmagában attól a tényről elérkezett utolsó fejezetéhez, hogy képleteket kezdett gyártani arról, mi is önmaga végső lényege és szubsztanciája; definiálni igyekezett saját magát.⁴⁹ A művészettörténet válsága már akkor elkezdődött, amikor az avantgárd a példaképekhez fordulás – elavultnak ítélt – modelljét lecserélte a haladás-modellre. Most pedig pont ettől az újdonság-központúságtól lenne kívánatos megszabadulni, amennyiben fent kívánjuk tartani a művészetet – amely még nyilvánvalóan életben van, mindössze az a bizonyos, mindig az új felé tartó korszaka zárult le. Lehet, hogy ez búcsú az állandó nóvumra törekvő felfogástól nem végleges,

⁴⁸ Hegel szerint, amíg a vallás belső lényege a kultuszban és a dogmában elhomályosulhat, a művészet lényege az objektivitásban csak még tisztábban és tökéletesebben jelenhet meg. Érzésem szerint Gerhard Richter bizonyára egyetért ezzel a gondolatmenettel. Vö.: Hegel, 1980.

⁴⁹ Lásd: Danto, 2003.

de az azért tisztán látható, hogy a lineáris fejlődés lehetőségei mégiscsak kimerültek. Következik hát a posthistoire korszak meglepetések nélküli világa.⁵⁰

Belting szerint a ma élő művész számára csupán két lehetséges út kínálkozik: "... vagy távolságot tart a tovaillanó jelenből táplálkozó környezettől, és visszavonul tulajdon történelmébe vagy mítoszaiba, vagy pedig a tömegkultúra jegyeit átfordítja a tiltakozás, illetve a költői metamorfózis motívumaiba." (*Belting*, 2006: 113. o.)

Csak kreatívan!

Az eddig tárgyaltakkal párhuzamosan egy másik jelenséggel is gyakorta találkozhatunk mostanában, ez pedig nem más mint az úgynevezett kreativitás. Tényleg olyan kreatív korban élünk, vagy csak nagyon szeretünk beszélni róla? Lehet, hogy a sok definiálás és önelemzés után valamiféle kedvesen és naivan végezhető közös kreativitás vár mindnyájunkra? Csak annyit tudok, hogy a fogalom állandóan jelen van környezetünkben és kitűnően takar el minden érdekfeszítőbb kérdést amely a művészettel, vagy annak esetleges halálával kapcsolatosan felszínre kerülhetne. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy amíg az avantgárd vagy a modernizmus felfokozott újtóhadjárataiban mindenki mindent – mondhatni ész nélkül – elkövetett a haladás érdekében, mára már ez a láz is elmúlt. Manapság a művész nemcsak a témákat, de a stílusokat is készen kapja,⁵¹ s választása pusztán ízlését tükrözi. Annak is örülni kell, ha a kiválasztott utat megérti és valamelyest működtetni tudja. Mindenki részese lehet tehát kreatív tevékenységnek, avagy *Duchamp*-nal élve minden kreativitás és mindenki kreatív. Olyan képet festhet mindez, mintha a művészet nemhogy a halálán nem lenne, de egyenesen soha nem látott virágzásba fogott volna. A minőség kultúrájából kilépve a mennyiségi kultúrában találtuk magunkat. A művészet és áttételesen az esztétika halálával, megérkeztünk a totális esztétizálás, a triviálesztétika birodalmába.⁵²

⁵⁰ A posthistoire fogalmát *Arnold Gehlen* vetette fel (1976) eredetileg az 1950-es években. A posthistoire a megmerevedett stabilitás, ugyanakkor a kristályosodás korszaka. Olyan lassított mozgás, mely az entrópiikus végállapot felé halad. De ami a legfontosabb – legalábbis *Richter*hez kapcsolhatósága szempontjából – hogy a posthistoire időszakában feloldódnak a korstílusok, s mind egymással párhuzamosan léteznek tovább. Már nincsen felfedezés csak újrafelfedezés, s a produkció helyét is a reprodukció veszi át. (Vö.: *Hangsúlyeltolások* közcím: 14. oldal) Az összetettség válik kulcsfogalomná *Gehlen* végkorszak víziójában. Véleményem szerint a posthistoire korszak az amelyben élünk, s többek között *Gerhard Richter* már kifelé igyekszik vezetni tekintetünket annak betonsivatagából.

⁵¹ Stílus ready-made?

⁵² Lásd: *Pernecky*, 2006: 168-169. oldal.

III. Richteri spektrum

Felfedezés

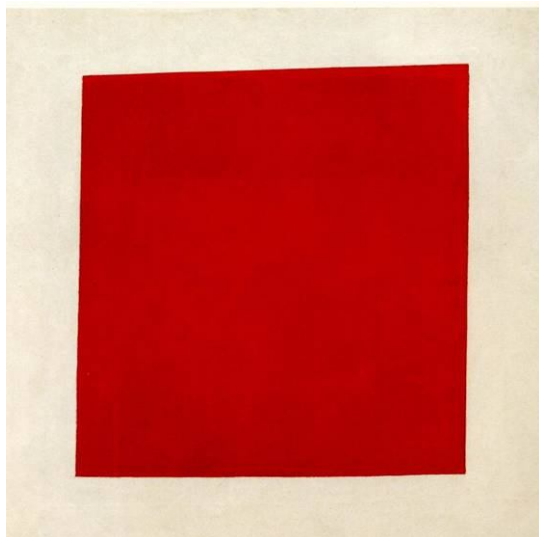
Amikor először pillantottam meg *Gerhard Richter* egyik homályos – fotó alapján készült – képét, majd ugyanazon oldal-pár szemközti felén egy absztrakt festményét, a látvány elemi erővel hatott rám. Mi ez? Ezt a kettőt ugyanaz a művész hozta létre, sőt lehet hogy ugyanabban az évben? Egy ideje magam is arra az álláspontra jutottam – hasonlóan *Richterhez* – hogy lényegében már egyáltalán nem meghatározó kérdés számomra: az adott kép absztrakt, avagy figurális. Hiszen mindenképpen magával a képi világ egészével, a vizuális teljességgel foglalkozom. Úgy gondolom, a túlzott kategorizálás amúgy sem célszerű a művészetek terén, így az úgynevezett absztrakt, illetve az úgynevezett ábrázoló képi világ között sem érdemes kifejezetten erős határt vonni. Ennek megértéséhez viszont elengedhetetlen a művészet történetét a lehető legkevésbé evolucionista módon felfognom. *Gerhard Richter* is azt állítja, hogy egy absztrakt és egy figurális mű befogadása pontosan ugyanolyan módon történik. A különbség csupán annyi lehet, hogy míg az egyiknél viszonylag pontosan meg tudjuk nevezni, hogy mit is látunk, a másik esetben erre – a vonatkozatható nyelvezet hiányában – nincs lehetőségünk.⁵³ Szerinte tehát a kettő közötti választóvonal elmosódik, hiszen az absztrakt képek is realisták annyira, mint amennyire az ábrázolók absztraktak. *Richternél* a két képtípus létrehozatala is azonos – személytelen, objektív és szinte automatikus – módszerrel történik.

De térjünk csak vissza egy pillanatra az absztrakt-ábrázoló kép és a kategorizálás problémaköreire. Hogyan határozzuk meg egyáltalán, mi az absztrakt ábrázolásmód és mi nem az? Ez a látvány után, könnyűszerrel megítélhetőnek tűnő differenciálás nem is olyan egyszerű. Vegyünk egy mindenki által jól ismert példát és jelentsük ki: *Piet Mondrian* és *Kazimir Szeverinovics Malevics* absztrakt festők.⁵⁴ Máris beleestünk a csapdába: kategorikussá váltunk. A válasz könnyebben megadhatóvá válik, ha arra kérdezünk rá, hogy honnan származik az a bizonyos *Vörös négyzet*? A fejünkben van, vagy *Malevics* képén? (7. kép) Természetesen az csak a tuda-

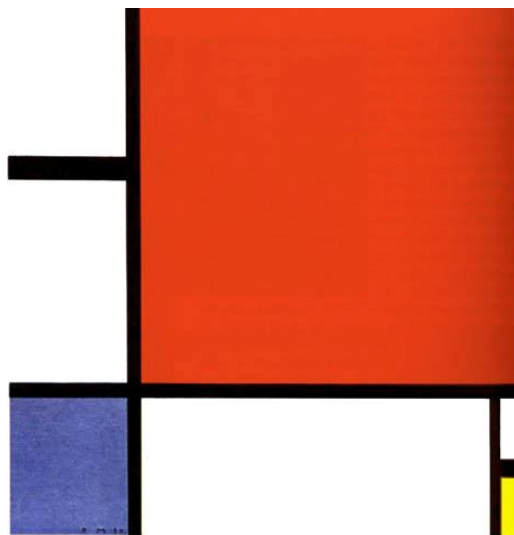
⁵³ Lásd: *Gerhard Richter*. Large Abstracts, in: <http://www.gerhard-richter.com/videos/>

⁵⁴ A példában most eltekintünk a két művész figurális munkásságától. Vö.: *Bihalji-Merin*, 1988: 92-98. oldal.

tunkban – ahogy *Malevicsében* is – létezik. Ennek az ideának az ikonját készíti el a mester, ha tetszik hiperrealista módon. Ugyanekkor *Mondrian* jóval hosszabb utat jár be. Háromdimenziós látvány képétől sokszoros összefoglalás által vonatkoztat el egészen odáig, ameddig *Malevics* négyzetéhez hasonló, egészen egyszerű képi struktúrát nem kap.⁵⁵ E logika alapján tehát *Mondrian* tényleg absztrahál, *Malevics* viszont hiperrealista, esetleg idealista festő.



7. Malevics: *Fekete és vörös négyzet* (1915)



8. Mondrian: *Vörös, kék, sárga kompozíció*

Ide kapcsolva *Richtert*, nos ő valójában egyik nyomvonalon sem halad az előbbi kettő közül. Semmiképpen sem absztrahál, viszont azt sem mondhatjuk, hogy egy idea megtestesülését festené meg. Ő egy előképként sem létező új látványt generál, melynek – egészen addig, amíg végső formáját el nem nyeri – nincsen idea megfelelője. *Richter* absztrakt képei összességének van ugyan egyfajta ideája, de az inkább a létrehozás módszerére vonatkozik, s nem az aktuális képi formára.⁵⁶ *Gerhard Richter* arra a kérdésre, vajon valaha is modernistának tekintett-e magát, igen határozottan válaszolja: soha.⁵⁷ Hasonlóképpen érzek magam is, s talán a *Richterrel* való szellemi rokonságnak a felfedezése is elengedhetetlen volt ahhoz a változáshoz, melynek eredményeképpen sikerült magamban letisztáznom, hogy nem egy bizonyos

⁵⁵ Lásd: *Elgar*, 1968.

⁵⁶ Alkotói frissességem és identitásom megőrzéséhez számomra is kerülendő az előre legyártott gondolatmintákba való betagozódás. Ezen felül végképp nem kívánatos, hogy engem osztályozzanak valamilyen stílusba vagy irányzatba. Ha posztmodernnek neveznek, az legalább nem sok minden konkrétumot jelent.

⁵⁷ Vö.: *Storr*, 2002.

egyedi formát vagy esztétikumot kell kiereszkölnöm magamból, s azt minden létező leképzésére alkalmazni. Inkább a megismerő alkotási folyamat egyik eredménye lesz majd az a – számomra ideális – forma, melyen keresztül értelmezhetem a világot. Feje tetejéről a talpára állítottam tehát gondolkodásomat azáltal, hogy – *Richter* életművén keresztül megértettem, hogyan is mosódnak el az átléphetetlenek hitt határok.

Rejtőző kaméleon

Rövid pályakép

Gerhard Richter oeuvre-jét mintegy megkoronázva a 2001-ben, a New York-i Museum of Modern Art-ban megrendezett életmű-kiállításával, kétségkívül az egyik leginkább (el)ismert ma élő német, sőt talán mondhatjuk, európai kortárs festőművésszé avanszált. 2008-ban megnyitásra került az első európai képzőművészt bemutató tárlat is a pekingi National Art Museum of China-ban, amely *Richter* 1963 és 2007 közötti alkotásaiból nyújtott válogatást. Ezek után nem csoda, hogy kortársai, mint *Georg Baselitz*, *Sigmar Polke*, *Anselm Kiefer*, vagy *Hans Haacke* – legalábbis az *Art* hasábjain olvasható képzőművészeti toplista alapján – mind *Richter* mögé szorultak. De ez egyáltalán nem szégyellnivaló a fentiek számára, hiszen *Richter* (2004-es adatokból kiindulva) 300-400 ezer eurós képenkénti árfekvése jelenleg *Louis Bourgeois*, *Richard Serra*, *Cindy Sherman* és *Bill Viola* számára is csak álom. Bár az effajta listák összeállításában minden bizonnyal nagy szerepet kapnak azok a bizonyos mítoszteremtő eladási árak – melyek *Richter* munkáival kapcsolatban is felmerülnek – mégis valami képet kaphatunk általuk a festő képzőművészeti szcénán belül elfoglalt helyzetéről.



9. Tükör által homályos Gerhard Richter (2005)

Az 1932-ben, középosztálybeli drezdai családban született *Gerhard Richter* meglehetősen szép és folyamatosan felfelé ívelő pályát mondhat magáénak. A család áttételes, második világháborús nemzetiszocialista érintettsége segítette kialakítani

Richter sokat hangoztatott ellenszenvét az ideológiákat illetően. Anyja biztatására a drezdai Művészeti Akadémián folytat klasszikus tanulmányokat. Az egykori Német Demokratikus Köztársaság elhagyását követően, 1961-1963 között a düsseldorfi Művészeti Akadémián tanul *Carl Otto Götz* osztályában, 1971-től pedig már tanár ugyanitt. 1978-ban a Nova Scotia College of Art and Design vendégprofesszora a kanadai Halifaxban. Ez idő alatt egy igen elgondolkodtató képsorozatot is alkot,⁵⁸ melynek gerincét egy olajvázlatról készült fotóanyag képezi (*Gerhard Richter*, 1980). 1967: Recklinghausen város Junger Western-díj. 1982-ben, Kasselben Arnold Bode-díjat, 1985-ben, Bécsben Oskar Kokoschka-díjat, 1995-ben, Jeruzsálemben Wolf-díjat kap. 1997 is eredményes év a számára: elnyeri a 47. Velencei Biennálé Arany Oroszlánját, majd ugyanebben az évben lesz a Praemium Imperiale-díj (Tokió) tulajdonosa, melyet egy évre rá a Wexner-díj (Columbus, Ohio) követ.⁵⁹

Stílustalan sokszínűség

„Nem követek célokat, rendszert, irányzatot; nincs programom, stílusom, irányom. Nincs időm technikai problémákra, mesterségbeli, illetve szakmai témák vagy változatok kidolgozására. ... Most, hogy már nincsenek többé papok vagy filozófusok, a művészek a világ legfontosabb emberei. Ez az egyetlen dolog, ami érdekel” írja le munkájáról és a művész mai szerepéről alkotott gondolatait 1966-ban. Sokak szerint a modern művészetben belüli tradicionális festészeti irányzatnak ugyanolyan emblemikus figurája *Richter*, mint *Picasso*.⁶⁰ Első megközelítésben festészete egyfajta idézetművészetnek tűnik, amely a modern festészeti stílusok – realizmus, fotorealizmus, konstruktivizmus, expresszionizmus, colourfield, absztrakció – felelevenítése, parafrázisa. *Richter* ilyen alapon talán valóban rászolgált a kaméleon elnevezésre. Ezzel a bravúros idézet-sorozattal (stílustalan) stíluspluralizmussal talán elsősorban azt igyekeznek bebizonyítani, hogy a festészet, amelyet a posztmodern művészeti gondolkodók és művészettörténészek már számtalanszor eltemettek, nem halott, hanem éppen ellenkezőleg nagyon is eleven. Mi több, *Richter* egyetlen életműben valószínűleg meg *Henri Focillon* elméletét,⁶¹ miszerint az alkotáson belüli immanens, illet-

⁵⁸ Melyről részletesebben írok az *Ofélia és Guildenstern Halifaxban* című alcím alatt.

⁵⁹ *Richter* egyébként részt vett az 1972-es Velencei Biennálén, illetve az 1977-es és az 1987-es Documentán is.

⁶⁰ Talán ez reálisabb összehasonlítás, mint a *Picasso-Pollock* volt.

⁶¹ Vö.: *Focillon*, 1982.

ve a különféle más művek közti formai viszonyok rendszerbe szerveződnek és az egész univerzum összefoglaló metaforáját hozzák létre.

Amikor először láttam *Gerhard Richter* absztrakt képeinek reprodukcióit, még nem sejtettem tehát, hogy egészen más megközelítésű munkákkal is találkozhatok majd ugyanettől a művésztől. Arra pedig végképp nem gondolhattam, hogy *Richter* jegyzetei és interjúbeli megnyilatkozásai között a saját – például a DLA-s félévi beszámolók keretében megfogalmazásra került – gondolataimhoz igencsak hasonlókra lelhetek. „Mindent szeretek, aminek nincs stílusa: szótárakat, fotográfiákat, a természetet, magamat és a festményeimet. (Mert a stílus erőszak, én pedig nem vagyok erőszakos.)” (*Richter*, 1995: 35. o.) A deklaráltan stílus nélküli, néha egyenesen személytelenségre törekvő festő homályos grisaille képei⁶² azonban – paradox módon – szinte védjegyévé váltak. *Richter* különféle interjúiból, valamint írásaiból viszont az is kiderül: ennél azért jóval átgondoltabb működésekről is szó van. Több helyen mondja, illetve írja, hogy a valóság feldolgozása, percepciója és annak leképezése közötti bonyolult viszonyrendszer foglalkoztatja. A valóságot az ember töredékesen, fragmentáltan, olykor pedig kifejezetten homályosan látja – állítja *Richter* is. A színeket nem mindig tudjuk megkülönböztetni és a tudatban egymásba oldódnak a konkrétan érzékelt és az eleve tudott dolgok, a naivitások. A festészeti kifejezésünkben pedig újabb bonyodalmak adódnak, amennyiben a közvetlenség és a tanult, vagy motorikus gesztusok ugyancsak keverednek egymással.

Gerhard Richter működésén keresztül egy olyan sokoldalúan szabad és kísérletező szellemet fedeztem fel, amely igazán megnyugtatóan hatott saját alkotásaim sokirányúságából adódó kétségeimet illetően. *Richter* áttételesen magáévá tette a *Sigmund Freud* által javasolt⁶³ tárgy nélküli, szórt és lebegő figyelem, valamint gondolkodás alapvető mechanizmusát. Gondolhatnánk, hogy ennyire szerteágazó tevékenysége az egyes képtípusok kibontatlanságához, a folyamatok befejezetlenségéhez vezethet – de mint látni fogjuk, ez egyáltalán nem így van.

Ha megtekintjük *Richter* honlapját,⁶⁴ valóban megdöbbentő sokszínűséggel találjuk szemben magunkat. Belépve a festményeket tartalmazó oldalra, a képeket tematika szerint csoportosítva láthatjuk. A fotó alapú képek a repülőgépektől és alpe-

⁶² *Hornyik Sándor* ezt angolos szóhasználattal blur-effektnek hívja. (Lásd: *Hornyik*, 2007.)

⁶³ Vö.: *Freud*, 1994.

⁶⁴ <http://www.gerhard-richter.com>.

si tájaktól kezdve, a gyertyákon, épületeken és függönyökön át, egészen a tájképek, aktok, valamint koponyák csoportjaiig bezárólag lettek elrendezve. Lejjebb az absztrakt munkák különféle típusai, majd az üvegekkel, tükrökkel kapcsolatos művek, végül pedig a szobrok következnek. S ekkor még nem is beszéltünk a honlap más részein fellelhető rajzokról, akvarellekről, különféle kiadványokról, átfestett fotómunkákról, valamint magáról az úgynevezett *Atlaszról*,⁶⁵ amely a fotóról készült képek fundamentumát képezi. Szinte úgy tűnik, ezek után nem is maradt megfesteni való téma. Amíg azonban engem lenyűgöz ez a sokféleség, addig nyilván vannak akiknek ez a richteri kavalkád csak összemaszatolt vásznak mellé helyezett klasszikus tájképeket jelent.

Richter változatos tevékenységét – néhány kivételtől eltekintve, mint például az *1977. október 18.* című RAF ciklus⁶⁶ – nevezhetjük valódi zárt és immanens oeuvre-nek. Az említett politikai képeknél is a hermeneutikai, illetve metanyelvi kutatásban elért eredményit alkalmazza, bizonyos értelemben narratív célkitűzések megvalósítására. Ahogyan tette ezt *Pablo Picasso* is *Guernica* című⁶⁷ híres munkájának esetében.



10. Gerhard Richter: *Temetés* (1988)



11. Pablo Picasso: *Guernica* (1937)

Nem csak kívülről tűnik az életmű egyetlen nagy egésznek, hanem ő maga is ekként kezeli munkáit. Ez tűnik ki abból, hogy *Richter* képei – ugyan címeiket tekintve gyakran azonosnak tűnnek – precíz katalógusrendszerbe⁶⁸ illeszkednek bele. A számozás – amely a sorozatokat is külön jelöli – az *Asztal* című 1962-es fekete-

⁶⁵ Lásd: *Richter*, 2006.

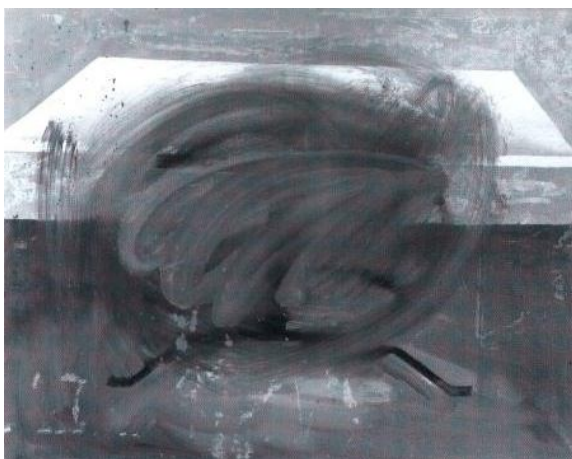
⁶⁶ Rote Armee Fraktion, azaz Vörös Brigádok Frakció. (Lásd: *Storr*, 2000.)

⁶⁷ Picassó mesterműve az 1937. évi párizsi világkiállításon a polgárháború dokumentumaként tiltakozott a német fasiszták embertelen pusztítása ellen. Picasso nyilatkozta: „A bika nem a fasiszmus, hanem a brutalitás és sötétség.”

⁶⁸ Annak idején *Paul Klee* látta el alkotásait hasonló rendszerű számozással.

fehér festménnyel kezdődik. (12. kép) A kép lényegében szimbolikus szakítás a művész korábbi munkáinak világával, s egy új (idő)számítás kezdete is egyben.

A műveket szemlélve – ahogy már említettem – tényleg olyan érzésünk támadhat: nem egyvalaki festette azokat. *Richter* tehát nem csak sokszínűségét, hanem egyszerre több irányba vizsgálódó és rejtőzködő képességét tekintve is nevezhető a kortárs német festészet kaméleonjának. Ha *Richter* szerteágazóan burjánzó festészeti mikrokozmoszára pillantunk, valóban nehéz elképzelni a vizuális művészetek halálát. Ugyanakkor felmerülhet az a gyanú is, hogy – a rengeteg irányzatot és stílust magába foglaló – életműve mintegy összegzése és lezárása valaminek, s egyben talán nyitott kapu is a festészet megújulása felé.



12. Gerhard Richter: *Asztal* (1962)

Szabad mozgások és megközelítések

Gyorsan elleshettem *Richtertől*, hogy nincs fontosabb, mint a kötetlen szellemiségünk megtartása. Bizonyos – korábbi működésemmel kapcsolatos – kellemetlen tapasztalatokból okulva kényszerűen próbálok figyelni arra, nehogy bármiféle erőltetett koncepció oltárán legyek kénytelen feláldozni a festés, illetve ábrázolás alapvető örö-

mét és szabadságát. *Ingmar Bergmanról* a világhírű svéd filmrendezőről olvastam, hogy egyik interjújában arra a kérdésre, milyen módszerrel hozza létre műveit, s hogy van-e az életművében valamiféle vezérfonal, a következőket felelte: „Van persze egy bizonyos folytonosság, minthogy én egy és ugyanaz a személy vagyok, de annyi minden történik az életben, hogy a helyzet sohasem ugyanaz. Állandóan változik. Egyik évről a másikra, majdnem egyik hónapról a másikra, vagy egyik napról a másikra megváltozik az álláspontom.” (*Győrffy*, 1976: 44. o.) Annak idején nagyon megörültem ennek a nyilatkozatnak, mivel egy általam igen tisztelt és nagy jelentőségűnek tartott alkotó szájából hallhattam vissza azokat a gondolatokat, melyeket szerénytelenül egy kissé a sajátomnak is éreztem. De továbbmegyek, meg vagyok győződve róla, hogy az a bizonyos helyzet nem csak hogy egyik percről a másikra,

de pillanatonként is más és más lehet. *Bergman* ugyanennek a beszélgetésnek a keretében egyébként azt is elmondta, valóban nem gondolja, hogy keretek közé lenne szorítva. Ez a gondolat szintén igen fontossá vált a számomra, pontosabban inkább az ebből adódó következtetés. Történetesen, hogy ne építsünk magunk köré határokat és falakat, ha nem kötelező, ha ezt semmi külső körülmény nem kényszeríti ránk.⁶⁹

Az a festői attitűd mellyel dolgozom, igen sokirányú továbblépési lehetőséget rejt magában, s problémamegoldó képleteibe meglehetősen széles spektrumú stílus, eljárás és kísérlet befér. Alkotói tevékenységemet leginkább egyfajta nyitott koncepciónak nevezhetem, amely nem határolja le önmagát végérvényesen, azaz nem záródik be. Ahogyan *Bergman* határozta meg saját működését, én is magam vagyok az egyetlen vezérfonal – ha úgy tetszik a koncepció – saját műveim sorozatában. Eközben, lévén emberi és főként szellemi lény, bizonyos spektrumon belül természetes módon változom is. Változásaim leginkább emocionálisak és egzisztenciálisak, s legkevésbé erkölcsiek. Kifejezetten unalmas is lenne, ha nem mennének bennem – ahogy mindenki benn – végbe folyamatosan kisebb-nagyobb átalakulások.

Ha egyszer jellegénél fogva, mondhatni önmagától adódik, hát érdemes akkor feladni a szellem mozgékonyágát? Úgy gondolom, semmiképpen sem! Különösen folyamatosan fenntartott önerőszakolás árán nem, pusztán holmi egységesnek tetsző személyiség vagy életmű felsejlő ideájának a kedvéért. „Nincs kedvenc képtémám. Természetesen, bizonyos dolgoknak különleges vonzereje van a számomra. De nem akarom gúzsba kötni magam ...” mondja *Richter* egy 1984-es interjújában. (*Richter*, 1995: 23. o.) Minden egyes szerzői munkásságot összefog egy olyan egyedi és megismételhetetlen kombináció, egy olyan logikai és érzelmi struktúra, amely csak egyetlen személyiségre, csupán egy alkotóra jellemző. Amennyiben ez – a logikai-érzelmi egyveleg – nem eléggé erős és karakteres vagy figyelemreméltó, akkor úgyis az ügy egésze válik érdektelenné. Ez esetben pedig mindegy is, hogy – stílusuk vagy koncepciójuk alapján – megférnek-e a képek egymás mellett. Egy ilyen adottságú személyiség úgy működhet, akár csak egy tükör. Ha homályos, akkor a legtisztább kép is csak homályként verődik vissza róla.

⁶⁹ Meglepett azonban, hogy *Bergman* több helyen is szinte kérkedve említi, mennyire keveset olvas, s hogy műveiben milyen nagy szerep jut a véletlennek és az intuíciónak. Ehhez azonban, zárójelben hozzá kell tennem, hogy az út az esetleges intuícióhoz természetesen a tapasztalati tudáson keresztül vezet, még ha ez nem is köthető mindenkinél – pláne nem egy filmrendező vagy festő esetében – a verbalitáshoz. Vö.: *Bergman*, 1988.

Először gondolkodom valamiről, aztán megpróbálom olyan formán szemlélni, mintha legalábbis sohasem láttam volna azelőtt. Objektíválom azt, hogy megtalálhasam valódi értékét és helyét a világban; velem való kapcsolatát. Amennyiben megfelelő mértékben elmélyült vagyok, sikerülhet elérnem, hogy lényegében a semmiről gondolkodjak. Ahogy *Keserü Ilona* fogalmazott: a valódi alkotói mozzanat legnagyobb nehézsége, hogy a semmibe lép. Ennek félelmetes tudatától azonban, rettentő nehéz nem megtorpanni. A tárgy nélküli gondolkodás elengedhetetlen, hiszen ameddig valamire is gondolunk, addig olyasmivel foglalkozunk – és vagyunk ezáltal bénító kapcsolatban – ami már létezik.⁷⁰ *Richter* ezt a következőképpen fogalmazza meg: „Nincs a szabadsághoz fogható dolog. Még ha nem is tudom, mit kezdjek vele. Egy művész számára nem létezhetnek nevek: sem asztal az asztalra, sem ház a házra, sem Szenteste a december 24-ikére, sem december 24-ike a december 24-ikére.” (*Richter*, 1995: 39. o.) Sajnos mi „még mindig olyan hagyomány bűvöletében élünk, amely a pszichikai képességek rendszerét hierarchikusan rendezte el és ennek során az »érzékiéget«, azaz az észlelést az értelem és az ész magasabb, reflektáló funkcióihoz képest alacsonyabb pozícióba utalta.” (*Tillmann*, 2004: 27. o.) Pedig affektív felünk legalább annyira meghatározója működésünknek, mint annak kognitív kiegészítő-párja.⁷¹

Alkotás közben egyszerre vagyok – és szükséges is, hogy legyek – aktív és passzív. Passzívan szemlélem megszülető műveimet, ugyanakkor – létrejöttükben is – állandó figyelemmel kell pásztáznom azokat, hogy meglegljem bennük az esetleges megoldást egy-egy problémára. Hiszen honnét is kerülhetnének azok elő közvetlenebb módon – tehát a legkevesebb áttétellel – mintsem saját szellemem termékeiből. Hogy ebből mi inspirálhat? Szinte bármi. Minden látott vagy elképzelt valóság munkám alapját képezheti. Mi születhet ezekből? Szintén bármi. Könnyen elképzeltető, hogy egyszer például egy regény izgalmas narratívája, máskor pedig, éppen egy gyönyörűen lírai szókapcsolata ragad meg. Sőt lehet, hogy a két hatás ugyanabból a szövegből származik. Mindenben lehet szépség – akár többféle szempontból is – minden tetszhet. Nem látom be, miért ne érdekelhetne az egész világ? Igenis minden érdekel!

Képeimen egyszerre adhatok teret festői és/vagy grafikai önkifejezésemnek. Engedhetem az anyagot szabadon alakulni, direkt módon építhetek a véletlenre, vagy

⁷⁰ Vö.: *Török*, 1983.

⁷¹ Bővebben lásd: *Schuster*, 2005: *Pszichológiai esztétika* című fejezet.

közvetetten felhasználhatom annak intuitív hatásait. Követhetem, máskor esetleg megerőszakolhatom annak természetes állapotváltozásait. Improvizáció és szigorú látványleképzés, szabad áramlások, valamint részletekbe mélyedő megfigyelés, rend és kaland, mai szintetikus képi kultúránkban jól megférnek egymással. Egyszerre működöm tehát elvont és konkrét nyomvonalon.

Elmosott realitás

Reprodukált fénykép

Rolf Schönnel folytatott interjújában (1972) a következőket jelenti ki *Richter* a fotófestményekkel kapcsolatban: „Nem egy fotót próbálok meg utánozni; megpróbálok csinálni egyet. ... Ilyen oldalról szemlélve azok a festményeim, amelyek nem fotó eredetűek (az absztrakt képek, satöbbi) szintén fotográfiák.” (*Richter*, 1995: 73. o.) Korábban egy kissé leegyszerűsítve a probléma lényegét, úgy gondoltam, ha fotó vagy reprodukció alapján festenek, mindössze másolást, vagy valamiféle átalakítást végeznék el, hiszen az első és legfontosabb nyelvezeti – azaz megismerési – kérdés nem bennem, hanem rajtam kívül oldódna meg. Ellenben a valóságos látvány utáni munka során, a világ és a vizuális nyelvezet külön-külön megismeréséről (is) van szó. A két világ közötti megfeleltetést nevezhetem tehát képalkotó folyamatnak, amely bennem zajlik és túlnyomó részben az irányításom alatt áll. Később be kellett lássam, ez azért nem ilyen egyszerű. *Richter* munkái is sokat segítettek abban, hogy megértsem mennyire sokféle is lehet a fotó felhasználása és mennyire megkerülhetetlen manapság ennek a médiumnak az értelmezése és pontos elhelyezése a művészetben.⁷²

Azáltal hogy a művész rengeteg erőfeszítéssel és hagyományos festészeti eszközök segítségével elkészíti egy tárgy replikáját ahelyett, hogy valamilyen technikai reprodukálás – például fotográfia – segítségével magáévá tenné azt, explicite megszünteti önnön individualitását. Talán ebben a mozzanatban rejlik *Gerhard Richter* fenti kijelentésének magyarázata, miszerint azért fest, hogy fotográfiákat produkáljon. Ahogyan hagyja, sőt elősegíti, hogy festményei fotónak tűnjenek, egyértelműen az önfeladás útját járja. *Richter*, mint már említettem igazi rejtőzködő

⁷² Vö.: *Stilustalan sokszínűség* alcím: 27. oldal.

gyikféle, visszahúzódó egyéniség. „Nem akarok személyiség lenni vagy ideológiát birtokolni” írja 1965-ben. (*Richter*, 1995: 39. o.) Nem csak alkotásain keresztül néhez megismerni vagy kiismerni, de alkotó emberként is a háttérben marad. Nem nagyon szerepel a rivaldafényben, kevés interjút ad. Szellemissége igen távol áll attól, hogy valamiféle magánmitológiába burkolóddzon, ilyesmit jelenítsen meg, vagy sugalljon alkotásaiban. Inkább – objektivitását alátámasztandó – folyamatosan cserélgeti stílustalan stílusait, illetve működteti azokat párhuzamosan.

Már *Picasso* és *George Braque* – sokak számára a mai napig nehezen érthető – kubizmusának idején felvetődött a fotográfia kínálta kép és a festészet összehangolhatóságának kérdése.⁷³ A modellek körüljárásának, az időnek és a választható nézetek szintézisének boncolgatása valójában egyfajta válaszreakció volt a fényképezés pillanatfelvevő módszerére, ahogy *Gerhard Richter* is valamiféle választ ad a fotóval telített képi kultúra adta kihívásokra.

Richter és az annak idején szintén az NDK-ból Nyugat-Németországba áttelepült *Sigmar Polke*, – az úgynevezett kapitalista realizmus kitalálói (1963) – mindketten alapvetően fotókból kiinduló képeket készítettek. *Peter Weibel* szerint *Andy Warhol*, *Polke* vagy *Richter* nem a természethez közelítettek, hanem egyenesen a tömegmédiá szolgálatába állnak: átvették a tárolás szerepét. Ami a tömegmédiában folyamatosan elévül, eltűnik majd feledésbe merül(ne) azt ők festészeti módszerükkel áttemelik a művészeti közegbe, hogy az időtlenség értékével ruházhassák fel. Ezáltal átvállalják a meglehetősen alacsony színvonalon történő szelektív, illetve tárolási feladatokat. A festők tehát – e szemszögből nézve – a tömegmédiá megvakított rabszolgáivá lettek. Korábban a művészek feladata az arisztokrácia dokumentálása volt. Mivel pedig mára ez okafogyottá vált, festőink kénytelenek a tömegmédiá képeit raktározni el. *Weibel* aztán felteszi a lényegre törő kérdést: kell-e egyáltalán tárolni a tömegmédiát és ha igen, az valóban a művész feladata-e? A válasz, úgy gondolom: természetesen nem. *Weibel* kérdésfeltevése és aggályai jogosak és aktuálisak, azonban véleményem szerint túlzottan is leegyszerűsítjük az adott kérdést, ha az említett alkotókra, mint szimpla konténerekre tekintünk.⁷⁴

⁷³ Lásd: *Székelly*, 1975. vagy *Apolinaire*, 1974. Itt jegyzem meg, hogy a Magyar Képzőművészeti Egyetem Tanárképző Tanszékén 2002-ben megvédett szakdolgozatom címe *Picasso tér- és formaalakítása a kubizmusban* volt.

⁷⁴ Vö.: *Weibel*, 2005.

Richter esetében a deklarált cél elsősorban nem a tárolás, vagy az esztétizálás, hanem az ábrázolható és ábrázolandó világ kutatása, a médiumok részletes feltérképezése. Alapvető és legfontosabb témája, mondhatjuk bátran, a festészet maga. A valósággal való reláció és konfrontáció, az ezzel kapcsolatos megismerésre irányuló kísérletezés az ami legbelül érdekli. És valóban, mi is lehetne a művészet, ha nem a megismeréshez vezető utak bejárása és tökéletesítése?

Korunkban – amikor mindent eláraszt a média által sugárzott egysíkú, ugyanakkor harsány képi világ – hogyan és mit érdemes festeni és miképpen lehet ezt ábrázoló módon megoldani? A fotográfált és filmes, illetve televíziós médiumok már a 60-as évektől kezdődően problémák elé állítják az ábrázoló művészettel foglalkozó alkotókat. Mindenki számára kötelezővé vált az ezekkel együtt járó képi szintaxis és modern ikonográfia tanulmányozása. Az arra fogékonyak gondolkodásmódjában nyilvánvalóvá lett, hogy egyáltalán nem létezik képi objektivitás. Nem vezett el, hanem soha nem is volt.⁷⁵

Richter fotográfia alapú műveire nagy általánosságban jellemző az üzenetek és – a számára annyira visszatetsző – ideológiák teljes mellőzése. (13. kép) Ez önmagában nem zárja ki hogy a szemlélő különféle képzettársítási gyakorlatokat végezzen el a festmények segítségével, de bármiféle eredményre jut is, annak kiindulópontját csakis magában kell keresnie. *Richter* állítja, hogy művészete nem a modern, vagy a posztmodern szellemében fogant, hanem a szépség és a titok kulcsszavaktól vezéreltetve. Aki ezt hallja, arra gondolhat, bizonyára valamiféle viccről, netán maró iróniáról lehet csak szó. Pedig *Richter* ténylegesen minduntalan elhatárolódik a posztmodern, vagy avantgárd jelzőtől – már amennyiben azokat rá vonatkoztatva próbálják definiálni.



13. G. Richter: *Nő kutyával* (1967)

Visszatérve a szépség és titok világába: a finoman megfestett klasszikus témák valahogy ráirányítják a néző tekintetét a hétköznapiiban is mindig benne rejlő

⁷⁵ A téma részletes kifejtését találhatjuk meg *Susan Sontagnál* (2007).

szépségre. Ugyanez mondható el az absztrakt képeire is, csakhogy azok egy kissé más irányú érzékenységet és ízlést feltételeznek. Mindezek nem csak romantikusnak hangzanak (pontosabban látszanak) hanem véleményem szerint, ténylegesen magukban hordozzák a romantika korszakának világlátását.

Állít, tagad és visszahódít

A fotófestmények felületi megoldása a legtöbb esetben a homályosítás, vagy a finom csúsztatás. Az a fajta karakteres elhúzása, megmozgatása a festékanyagnak, amelyet *Richter* absztrakt képein láthatunk, a fotó alapú képek egy jelentős részén is kivehető, csak sokkal finomabb formában.⁷⁶ Ugyanakkor maga *Richter* is folyamatos mozgásban van, képeivel állandóan állítás és tagadás között csúszkál. „Egységbe vonni az állítást és a tagadást nem a megismerés lerombolását, hanem teljessé tételét jelenti” – idézhetjük fel *Victor Vasarely* szavait. (*Vasarely*, 1983: 35. o.)

Ugyan *Richter* eredeti szándéka a fókuszálatlan, illetve elmosott képekkel az volt, hogy azok valósítsák meg a teljesen stílus-semleges és objektív képet. A sors iróniája, hogy pont ezek a technikák váltak alkotójuk félreismerhetetlen védjegyeivé. Ilyen szempontból tehát, bármennyire igyekezett is, nem sikerült olyan képet létrehoznia, amely tökéletesen leszámol a festő egyéni kézjegyének kultuszával. *Hornyik Sándor* egy az *Új Művészet* című folyóiratban megjelent cikkében párhuzamot von *Richter* úgynevezett blur-effektje, valamint fiatal hazai – általa technorealista felfogásúnak titulált – festők⁷⁷ alkotásai között. A számomra nem túl meggyőző párhuzamba állítási kísérlet azonban, a közös fotográfiai alapon túl nem sok kapcsolódási pontot tud felmutatni az alkotók között.⁷⁸

De kanyarodjunk csak vissza az állítás-tagadás, azaz affirmáció-negáció kérdésköréhez. *Peter Osborne* az *A negáció festése: Gerhard Richter negatívjai* című tanulmányában (1992) *Richter* munkásságát úgy mutatja be, mint a kettős negáció képi megjelenítését. Kettős, mivel először a festészet fotográfia általi, másodszor pedig a fotográfia festészet általi tagadásáról, vagy visszautasításáról van szó. Szerinte a festészet fenyegetettsége a fotográfia által, a korábban említettnél még régebbre

⁷⁶ Ezt a felületi kezelést alkalmazza többek között *Fehér László* is, fotórealista képein.

⁷⁷ Mint például: *Iski Kocsis Tibor*, *Király András*, *Győrffy László* vagy *Kupcsik Adrián*.

⁷⁸ Vö.: *Hornyik*, 2007.

nyúlik vissza: tulajdonképpen egyidős a modernizmussal. A kérdésfeltevés viszont ismerős: hogyan, miért és mit kell, vagy lehet egyáltalán festeni a fotográfia után?

Richter – alkotásain keresztül – szemléletes és igen egyszerű választ ad a feltehető kérdésre. Nevezetesen azt, hogy vissza kell térnünk a probléma gyökeréhez, tehát ahhoz a pillanathoz, amikor a festészet elszakadt – vagy eltérítették – eredeti naturalisztikus és megjelenítő, dokumentáló szerepétől. A már vázolt jelenlegi krízishelyzetben az egyik megoldás, vagy legalábbis arra irányuló kísérlet lehet a fotográfia mintájára történő festészet megvalósítása. *Richter* tehát nem az újfajta médiumok felkutatásában, vagy a művészet fogalmkörének általános kitérítésében keresi a választ – ahogy azt tették már sokan mások. Az ő kész válasza mindig is a festés, a festészet igenlése volt. „Válasza akkor is, azóta is a festés: olyan új festési módok keresése, amelyek elkerülik mind a redundáns ábrázolás, mind pedig az absztrakció különböző formáiban megnyilvánuló dagályos szubjektivizmus, idealizmus és egzisztenciális súlytalanság csapdáját. Richter már a festés folytatása által is szembeáll korának radikálisabban művészi (és anti-művészi) indíttatásaival.” (*Osborne*, 1992)

A festett kép szubjektivitását két szinten is ellensúlyozza. Először a festmény külső megjelenése igyekszik a lehető leginkább objektív megvalósulást bemutatni. Másodsor pedig belső szerkezetében ellensúlyoz, mivel a kompozíciós megoldás, a képkivágás és a mű összes többi eleme – a kiindulási fotográfia által – előre meghatározottá válik. Ily módon a festő saját működését egyszerű másolássá, reprodukálás-



14. Gerhard Richter: *Halott* (1963)

sá változtatja, miközben kiindulási pontja egy mechanikusan előállított kép. Ekkor tehát *Richter* nem tesz mást, mint kvázi-fotografikus másolatot készít egy igazán objektív képről, amely ezáltal egy szintén objektív kép másolatának paradigmájává, modelljévé lett. Láthatjuk tehát, hogy a folyamat festészeti része teljesen natura-

lisztikus keretek között mozgott, azaz már vissza is érkeztünk annak eredeti funkciójához. Ez pedig nem más, mint a festészet területeinek visszahódítása.

Mellékhatásként az jelentkezik, hogy a festmény által ábrázolt téma kétszere- sen is áttételessé és eltávolítottá válik. Ezt az eltávolítást vagy elidegenítést, néha – főként korábbi munkáin – ki is hangsúlyozza, mégpedig azáltal, hogy szöveges ré- szeket, vagy a képek kereteit is belekomponálja a kép kivágásba. (14. kép) Egy fotog- ráfiának a lefestése azonban nem pusztán a fotografikus világ megerősítése és he- lyeslése, hanem egyben egy újonnan keletkezett olajfestmény is. Ez utóbbi ténnyel viszont a – vert helyzetben lévők tűnő – festészetet támogatja meg. *Richter* fotó- festményei azon túl, hogy kénytelenek behelyezkedni és részt vállalni a fotózott világ egyeduralmából, mindeközben egyre szaporítják a festett világ prominenseinek a számát. Valójában ez *Richter* szerepének legkarakteresebb és talán egyben legfon- tosabb vonása. Azon kívül tehát, hogy pontos diagnózist adja a festett műalkotás korunkban betöltött szerepének, újra is indítja a képzőművészetben a festészet fo- lyamatait. Teszi mindezt a festészet világán belül is leginkább klasszikusnak nevez- hető olaj-vászon technikával.

Arra a feloldhatatlannak tűnő gordiuszi csomóra építkezve hoz létre festett műalkotást, amely a festészet és a fotográfia kultúránkban betöltött szerepét választja el egymástól. Lehet hogy a festészetnek, mint a kollektív reprezentáció eszközének ideje lejárt, de attól még a művészet közegén belül való érvényesülése nem tekinthe- tő lezártnak.

Atlasz

Az *Atlasz* nem más, mint *Richter* főként fotókból összeállított, több mint 700 oldalas, s az interneten is bárki számára hozzáférhető⁷⁹ képatlasza. (15. kép) A mű-



15. Az *Atlasz* kilencedik lapja

vész több évtizedes fotógyűjteményéből állította össze a hatalmas albumsorozatot, amely gyakorlatilag összes munkájának, így az olajfestmé- nyeknek is az alapját képezi. Valószínűleg sok művész rendelkezik ilyesmivel, így például ne- kem is van ehhez hasonló képgyűjteményem.⁸⁰

Hasonló a felfogás és az általános rendezőelv –

⁷⁹ <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas.php>.

⁸⁰ Noha nem igazán készítek fotó alapú festményeket, ennek ellenére sokszor merítettem már ötletet, illetve kaptam támpontot saját és mások fotóiból is.

sőt néha az egyes képek tekintetében is – de semmiképpen sem hasonló méreteit és áttekinthető strukturáltságát illetően. *Luc Tuymans*⁸¹ nevét is párhuzamba vonhatjuk a fotográfiák effajta felhasználásával kapcsolatban. *Tuymans* szintén rengeteget fotózik – ritkábban filmez – és meglehetősen koncentráltan használja fel annak eredményeit.

Richter 1969-től kezdődően dolgozik a kollázson, amely központi szerepet játszik az életműben. Atlaszának képei között tehát megtalálhatjuk gyakorlatilag komplett életművének alapjait, azok kiindulási pontjait. Vannak itt régi családi fényképek, történelmi és pornográf témájú újságkivágások, tájak,



16. Az *Atlasz* kiállításon

csendéletek, látványtervek és családi fotók, melyek néha a legintimebb és bensőségebb pillanatokot örökítik meg. Az is jól látszik a gyűjteményből, hogy *Richter* absztrakt képeinek megalkotásához szintén gyakran vált inspirációs forrássá a fotókísérlet.

Ahogy *Luc Tuymans* rendezett már olyan kiállítást, melyen polaroid nyersanyagra készített felvételeit szerepeltette, úgy *Richter Atlasz*-át is bemutatták az 1997-ben megrendezésre került kasseli Documentán. Képanyaga később könyvformátumban is kiadásra került *Helmut Friedel* rövid tanulmányának kíséretében.⁸² Az *Atlasz* tárlaton való bemutatása olyan érzéseket kelt a szemlélőben, mintha egy már réges-régen halott klasszikus mester titkos gyűjteményébe nyerhetne bepillantást.⁸³ (16. kép) *Richter* itt tehát nem csak rejtőzködik, hanem egyenesen tetszhalottként viselkedik.

⁸¹ *Luc Tuymans* természetesen csak egy a nagyon sok alkotó közül, aki fotográfiákat használ fel művei megfestéséhez. *Tuymans* kapcsolata a fotóval egyébként meglehetősen különbözik *Richter* fotófelhasználói attitűdjétől. Kapcsolatuk kimerül a tudatosan megkonstruált nagyobb léptékű fotó-adatbázis létrehozatalában.

⁸² Lásd: *Richter*, 2006.

⁸³ *Milan Kundera Elárult testamentumok* című könyvében (1996) a privát szféra védelmének nevében írja meg elítélő véleményét, bizonyos életművek – a művész halálát követő – szétmarcangolásáról. Ezzel ellentétben *Richter*, aki egyébként már életében is a művészeti világ ikonjává vált, merészen vállalja az élveboncolást.

Történeti fotófestmények

Mint említettem *Richter* fotófestményei általában nem csak stílustalanokká igyekeznek válni, de ábrázolt témáikkal is a lehető legnagyobb fokú semlegességet vagy véletlenszerűséget szeretnék illusztrálni. Néhány esetben azonban, különlegesen céltudatosává válik a témaválasztás. Ezekről írnék egy pár sort az alábbiakban, a teljesség igénye nélkül.

Az első ide kapcsolható festmény címe: *Rudi bácsi*. (17. kép) Az 1965-ös kép alapjául szolgáló fotográfia a *Richter* család albumából való és a művész anyjának egyik fivérét, *Rudi Schönfeldert* ábrázolja. Rudi bácsi a szeretett rokon egész alakos portréját az teszi kiváltképp érdekessé, hogy kedvesen mosolygó alakja történetesen uniformisba bújtatva jelenik meg, egészen konkrétan a Wehrmach egyenruhájában, hadnagyi parolival. Rudi bácsi tehát mint német tiszt pózol a képen. Így nem csak a szoros családi köteléket jeleníti meg a mű, hanem egyben a nemzeti szocializmus bűneiben való vétkeiséget is szimbolizálja. A családi szeretet és összetartozás, illetve a szégyen kibékíthetetlen ellentéte szintetizálódik az 1944-ben elesett férfi képmásán. Önvizsgálatra készítet tehát a kép, hiszen azt sugallja: ha jól körülnézünk, bármely német családban találhatunk legalább egy Rudi bácsit. Ennek a képnek az esetében különös jelentőséggel bírhat, a felület jellegzetesen ecsettel való finom horizontális megmozgatása. Rudi bácsi ezáltal egy egyre homályosodó, majd lassan elúszó emlékkép benyomását kelti, amely már csak sokszoros áttételeken keresztül észlelhető a számunkra.



17. G. Richter: *Rudi bácsi*

Richter első igazi nemzetközi sikere, az 1972-es Velencei Biennálén bemutatott *48 portré* című festménysorozat. Az említett számú képen jeles egyéniségek lexikonban fellelhető arcképét festette meg a művész. Az igen részletgazdag képek olyan, mindenki által ismert személyiségeket ábrázolnak, mint *Franz Kafka*, *Graham Green*, vagy *Puccini*⁸⁴. A sorozat tiszteletadás, amely – *Richter* festésmódját önmaga

⁸⁴ Vö.: *Rózsa*, 2005.

által felülírva – kristálytisztán, minden torzítás és kérdőjel nélkül mutatja be nekünk a fent említett embereket.

A 48 *portré*-hoz kapcsolnám *Richter Áttekintés* című, 1998-ban készített offset munkáját.⁸⁵ Ez a kép nem más, mint egy – az európai kultúrát leginkább meghatározó alkotók tevékenységeinek intervallumait bemutató – időrendi táblázat 1300-tól napjainkig. A grafikán feltüntetett nevek között találunk képzőművészeket, írókat filozófusokat, zeneszerzőket valamint építészeket is. A kronologikus elrendezés balról jobbra olvasható, míg a függőleges tengely semmiféle hierarchikus elrendezést nem mutat. *Richter*-t természetesen nem elsősorban önnön nagyságának bemutatása sarkallta a kép létrehozására. A kép inkább egy – a társadalmi konszenzus által egyre kevésbé elfogadott – kánon megerősítése, annak megidézésén keresztül. A művész egyébként elhelyezi magát – pontosabban saját tevékenységét – a grafikonon, de úgy gondolom ennek megalapozottságához, nem is férhet kétség.⁸⁶

Gerhard Richter méltán híres és egyúttal legtöbbet vitatott, 1988-ban festett, a Rote Armee Fraktionnal kapcsolatos képciklusának pontos címe: *1977. október 18.* A cím arra a dátumra utal, amikor az addigra már öt éve a stammheimi szigorított fegyház vizsgálati fogságában tartott, úgynevezett Vörös Hadsereg Frakció három fiatal tagja (*Andreas Baader, Gudrun Ensslin* és *Irmgard Möller*) meghalt. A halál oka – a hivatalos álláspont szerint – mindhárom esetben öngyilkosság. Rögtön felvetődött a gyanú, hogy esetlegesen a titkosszolgálat kívánt a halálukkal pontot tenni a – fennálló rendszer ellen legnyíltabban fellépő – csoport tevékenységére. Behatóbb vizsgálatra irányuló érdemi lépés azonban nem történt.

Amikor *Gerhard Richter* elővette és leporolta a jó tíz éves történetet, a kritika azonnal valamiféle hagyományos realizmust kért számon az alkotón, tekintetbe véve a téma történelmi jellegét. Felháborodást váltott ki az is, ahogy *Richter* az első számú közellenségeket nem ádáz terroristákként, hanem sokkal inkább lelkes ifjú kritikusokként⁸⁷ ábrázolta. Azaz nem az állammal szembenálló elvakult gyilkosokként, hanem ellenkezőleg, a hatalom – pontosabban az ideológia – áldozataiként állít nekik emléket a ciklus. A sorozatban feltűnik még, a már 1976-ban öngyilkos lett *Ulrike*

⁸⁵ A kép címadója is volt a nálunk 2005-ben, a Ludwig Múzeumban járt *Gerhard Richter* kiállításnak

⁸⁶ Megjegyzem a 82.8 × 68.2 centiméteres nyomat összhatása hasonlítható akár, valamelyik egy nagy festékfolt elhúzásával született absztrakt *Richter* képhez is.

⁸⁷ Egyikük egyébként (*Gudrun Ensslin*) valóban irodalomkritikus volt, a csoport két másik tagja (*Holger Meins* és *Ulrike Meinhof*) pedig filmrendezőként, illetve politikai újságíróként tevékenykedett.

Meinhof, valamint az 1974-es éhségsztrájkjába belehalt *Holger Meins* ábrázolása is. A korabeli sajtóképek alapján készült festmények fekete-fehérek, s erősen elmosottak.

Hornyik Sándorral vitatkozva,⁸⁸ nekem úgy tűnik az alkotó – ahogy általában – most sem politizál. Sokkal inkább halálra és szenvedésre helyezi a hangsúlyt. Nem ideológiák harcáról, vagy azok kritikáiról esik itt szó, hanem általában az emberről, mint a legkülönbözőbb ideológiák áldozatáról.⁸⁹ *Richter* az erősen elmosott, defókuszált megjelenítési móddal eltörli a személyes jegyeket, mindnyájunkra vonatkoztatva ezzel a mondanivaló érvényességét. A nagy homályban vagy ködben a hivatalos fotók is objektivitásukat veszítik, s általuk szembesülhetünk hozzánk rendszerint eljutó információk bizonytalanságával és ködösségével is. *Hornyik* mindezt találóan nevezi kritikai realizmusnak.⁹⁰

Ha időrendben tekintjük a sorozat darabjait, akkor egy fiatal és ábrándozó leány portréjától a temetési jelenetig jutunk el. Bizonyos képek, szinte a média eszközeivel konkurálva drámai módon ismétlődnek. Bármennyire is visszafogott és objektív az alkotó képen és szóban egyaránt,⁹¹ annyi azért világosan kiderül: *Richter* kritikai realizmusa egyértelműen az egyénnel szimpatizál, az államhatalom ellenében.

Szintelitődés, élesítés

A 60-as évek derekán kezdi *Richtert* igazán foglalkoztatni a szín. A színekkel és a színmezők egymáshoz viszonyulásával folytatott képi kutatások nyomán, a 70-es évektől kezdődően festett figurális képeken is megjelenik egy tágabb spektrumú kolorit-felhasználás. Megtörik tehát a grisaille egyedurialma, de azért a szürkeárnyalatos világ nem kerül ki teljesen *Richter* látóköréből. A színes képek témái gyakran a művészettörténet, szorosabban a festészettörténet legnagyobb toposzait testesítik meg.

Ezekre a képekre már sokkal kevésbé jellemző a markáns festékelhúzás, elhomályosítás. A képek ugyan itt is egy kissé összemosottak, azonban már sokkal határozottabban fókuszáltak mint elődjeik voltak. Még később, a 80-as évektől,

⁸⁸ Vö.: *Hornyik*, 2008.

⁸⁹ Ahogy *Picasso Guernicájának* esetében is. Vö.: 66. lábjegyzet.

⁹⁰ Lásd: *Hornyik*, 2008.

⁹¹ Pl.: *Notes for a Press Conference, November-December 1989*; in: *Richter*, 1995.

Richter a klasszikus értelemben vett fotorealizmussal is kísérletezik. Ezt a technikát viszont stílusosan mindig klasszikus tematikájú képeknél alkalmazza. (18. kép)

A kísérletek eredményei olyan különlegesen precízen és maximalizált perfekcionalizmussal létrehozott műtárgyak, amelyek szinte az eredeti fotókkal felcserélhetőkké válnak. A festésmód majdnem tökéletesen relatívvá teszi eredeti és másolat, festmény és fotográfia valamint az objektív és a szubjektív fogalmait. A képeket belengi valamifajta ködös sfumato,⁹² avagy felerősített levegőperspektíva. Az alkotói kéznyom, a kép és létrehívója közötti konkrétabb és személyesebb kapcsolat azonban hiányzik.

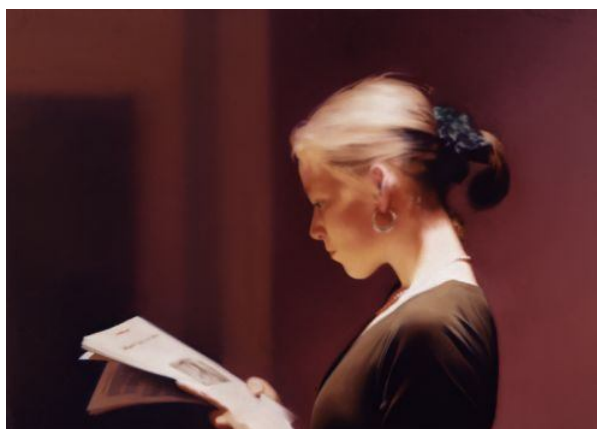


18. Gerhard Richter: *Laacher mező* (1987)

Ide kívánczik *Ad Reinhard Tizenkét törvény egy új akadémiához (Hogyan kerülhető el 12 dolog)* című írásának (in: *Lengyel és Tolvaly*, 2002) második passzusa. „2. Nemet mondunk az ecsetvonásra és a kalligráfiára. Egy írásmódnak, technikának, egy impulzusnak mindenféle nyoma személyes ügy, és rossz ízlésre

vall. Semmi felirat vagy címke. Maradjon az ecsetvonás láthatatlan. Nem szabad hagyni, hogy rossz démonok vezessék a kezét.” Nos *Richter* ebben az értelemben maradéktalanul ellene mond a démonok csábításának.⁹³

Ha ezek a hideg és nyugodt képek valamelyikét, például az 1988-as *Betty*, vagy az 1994-es *Olvasó* címűt (19. kép) szemléljük, nemsokára eszünkbe juthat esetleg *Jan Vermeer van Delft* munkássága.⁹⁴ A festészet történetének egy-



19. Gerhard Richter: *Olvasó* (1994)

⁹² A fények és árnyékok füstszerűen lágy, vonalak és körvonalak nélküli egymásba olvadása.

⁹³ Vö.: *A fekete szerzetes. Ad Reinhard* in: *Aknai*, 2001: 147-150. oldal.

egy nagy alakjával való kapcsolatnak nem egyedi esete ez *Richternél*, s nyilván nem is véletlen. Például a *Kis fürdőző* című kép 1994-ből elvezet minket *Jean Auguste Dominique Ingres Nagy fürdőzőjéhez*. Ha tájképeit, pláne ha tengeri látképeit vesszük elkerülhetetlenné válik *Caspar David Friedrich* nevének megemlítése. A valamivel korábban, 1966-ban festett *Ema (akt egy lépcsőn)* szoros kapcsolatba hozható *Marcel Duchamp* hasonló című 1912-es művével.⁹⁵ *Richter* többek között, azzal teszi újra érvényessé a tájképet, hogy – saját életművén keresztül – az absztrakt modern képekkel hozza azt összefüggésbe. Úgy emel be, illetve vissza valamit a művészeti diskurzusba, mint ahogy tette ezt egykor *Andy Warhol* a már említett⁹⁶ *Brillo-dobozokkal*. Ő maga így ír erről: „Ha az absztrakt képek a realitásmat mutatják meg, akkor a tájképek és csendéletek a sóvárgásmat.” (*Richter*, 1995: 98. o.)

Nincs új a Nap alatt

Saját munkáimon is gyakran megjelennek a képzőművészet-történet bizonyos – esetenként jól ismert és így könnyűszerrel beazonosítható – korszakainak, vagy azok egyes alkotóinak stílusjegyei, kompozíciós felfogása. Egyúttal igyekszem távol tartani magam a művészettörténész-festő szereptől. Jobban érzem magam, ha alkotásaimat egyfajta költőiséggel vagy filozofikus megközelítéssel azonosíthatom. Ha néha mégis a magam és mások számára is ismerős elemekből építem fel képeimet, mindezt azért teszem, mert valójában és egyelőre nincs más lehetőségem, sőt talán nem is lesz soha. Önámítás lenne azt gondolnom: olyan képi struktúrákat és megfogalmazásokat hozok létre, melyeket kisebb-nagyobb mértékben nem használt még senki a művészet történetének folyamán, vagy amelyek archetípusai nem mutathatóak ki a természetben. Az egyik, számomra legnagyobb jelentőséggel bíró aforizma a következő: nincs új a Nap alatt.⁹⁷ Nagyon lényeglátó megállapításnak tartom. Azonban mostanság egy kissé elgondolkodtam rajta és arra a pontosításra jutottam, hogy az állítás mindenképpen igaz a mit tekintetében, de nem feltétlenül van így a hogyannal kapcsolatban. Leegyszerűsítve: nincs új tartalom, de mindig van és megta-

⁹⁴ Nem is csoda, hiszen alapvetően összeköti kettejüket a fotó, pontosabban a vetített kép (camera obscura) használata is. Vö.: *Hockney*, 2003.

⁹⁵ Hangsúlyt ad a dolognak, hogy *Richter* mindkét aktot, egy-egy feleségéről készült fotó alapján festette meg.

⁹⁶ *Hangsúlyeltolások* közcím: 17. oldal.

⁹⁷ Nihil novi sub sole: latin közmondás.

lálható az új forma, mindig van lehetséges új nyelvezet. Mindig (ki)található tehát újabb, tisztább és pontosabb modell, s ilyen értelemben a művészet nem is más, mint a tiszta ideák megközelítésére irányuló törekvések gyűjteménye.⁹⁸

Absztrakt konkrétumok

Természetes és művi csodák

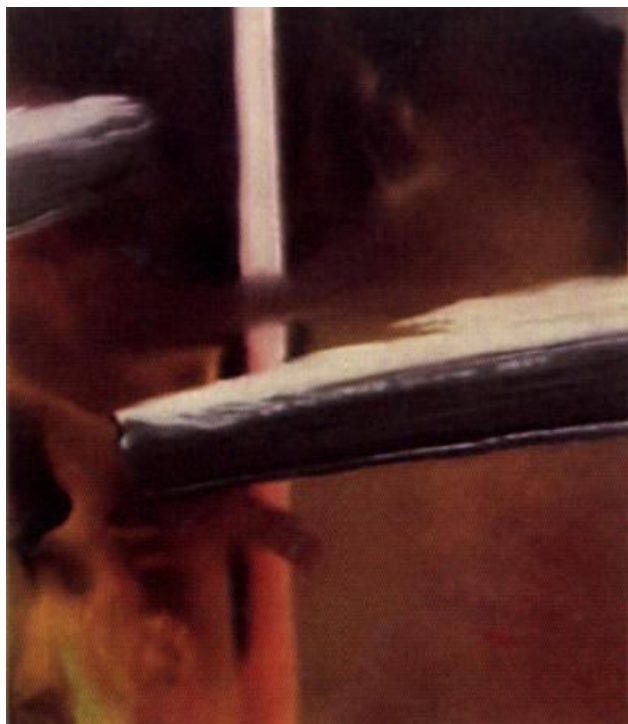
Gerhard Richter a 70-es évek közepétől kezd határozottabban is az absztrakt képi világ felé fordulni. A fotóképek felületi kialakításához hasonló fátyolosan finom ecsetkezeléssel jeleníti meg első ilyen témáit. Ezek pedig valamiféle képzeletbeli térben, mindenfajta irányultságtól és zavaró hatástól mentesen lebegő képi formák. Az alakzatok jellemezhetőek bizonyos térbeliséggel és plaszticitással is. Ennél fogva olyan asszociációkat kelthetnek a nézőben, hogy amit lát nem más, mint mikroszkopikus fényképek felnagyításai, vagy valami ahhoz igen hasonló. Magam is ezekkel majdnem megegyező, a nehézségi erőkre mit sem adó képelemekkel kezdtem kísérletezni, amikor első félévemet kezdtem meg a doktori képzésben Pécsen. Érdeklődésem azonban nagyon hamar más irányba terelődött. Talán ha már akkor ismertem volna az említett korszak képeit, több kibontásra érdemes lehetőséget láttam volna a témában.

Visszatérve *Richter* korai absztraktjaira: azt sugallják, mintha konkrét és valós térbeli szituációt ábrázolnának, csak nem ismerhetjük fel mik is azok pontosan. Mintha a festék pigmentjeibe, vagy egyenesen magába a festészet anyagába hatolhatnánk be ezek által az absztraktak által. (20. kép) Lehet, hogy ez ekkor még nem volt teljesen tudatos *Richternél*, későbbi munkáiban azonban céltudatosan fókuszál a fenti megközelítésre. Bármennyire is összeegyeztethetetlennek tűnik, ezek a nem ábrázoló képek mégiscsak pontosan megmutatnak valamit: az elvont és a konkrét között húzódó határt jelenítik meg. Ezekhez a 70-es években született alkotásokhoz is – az *Atlaszban* természetesen visszakövethető – fotográfiai kísérleteket használt fel *Richter*. Az egyes képek ugyan nem feleltethetőek meg egy-egy bizonyos fotónak,

⁹⁸ Ezt a konzekvenciát természetesen nem a művészet egészével kapcsolatban kívántam levonni. Nyilván igazak lehetnek a fenti megállapítások *Richterrel* vagy velem kapcsolatban, de az is egyértelmű, hogy egyáltalán nem igazak például *Herman Nitsch*, *Frida Kahlo*, *Vincent van Gogh* vagy *Csontváry Kosztka Tivadar* életművének esetében.

azonban ezek a felhőkről, tájakról készített homályos vagy esetleg túlexponált nagytások erősen meghatározzák az első időszak absztrakt képeinek formai világát.

Később *Richter* már kevésbé támaszkodik fotografikus előképekre. Szinkronban a gondolattal, melyet *Paul Klee* fejtett ki: „Korábban olyan dolgokat ábrázoltak,



amelyeket a földön láttak, vagy szívesen láttak volna. Most nyilvánvalóvá válik a látható dolgok relativitása és eközben kifejezésre jut a hit, hogy a látható a világegészhez vetve csak elszigetelt példa és hogy más igazságok vannak látens többségben.” (*Klee*, 1975) de citálhatnánk akár *Tillman Józsefet* (2004: 118. o.) is: „A művészet megjelenít: nemcsak a láthatót ábrázolja, hanem arra is képes, hogy addig nem látottakat tegyen láthatóvá.”

20. Gerhard Richter: *Absztrakt kép* (1977)

Maga *Richter* a következőket fogalmazza meg az 1982-es Documenta katalógusában: „Az absztrakt festmények fiktív mintaképek, mivel láthatóvá tesznek egy olyan valóságot, amelyet sem vizuálisan nem észlelni, sem leírni nem tudunk, de amelynek feltételezhetjük létezését. Negatív jelzőkkel látjuk el: ismeretlen, felfoghatatlan, végtelen. Évezredekken keresztül pótképekkel ábrázoltuk, mint menny és pokol, vagy istenek és ördögök.” Később hozzáteszi: „A művészet a remény legmagasabb formája.” (*Richter*, 1995: 100. o.)

A festményeken megjelenő kolorit, a kezdeti sötétebb, gyakran földszínekkel operáló világból lassacskán olyan intenzitásba csapnak át, melynek semmiféle harmóniára törekvés nem szab határt. A lágyan megfestett képeket később, a 80-as évek közepétől határozottan, néha szinte motorikusan működő, pasztózus gesztusrendszer által meghatározott struktúrák követik. Olykor a felvitt festékréteg visszakaparása válik képkalkotó elemmé, máskor az egész festmény egyetlen hatalmas óriásgesz-

tusban valósul meg. A formai keresés nagymértékben leredukálódik, a képi forma és a hordozó formája szorosan összefüggővé válnak egymással. Ellentétben tehát a fotóképekkel, vagy a kezdeti absztrakt képekkel itt már teljességet láthatunk – nem pusztán a látható vagy vizuálisan elképzelhető világ egy töredékét.

Némely képek dominánsan monokróm hatásúak: alapvetően sárgák, zöldek vagy vörösek (a szürkék szerepére később még visszatérek). Ezek néha kisebb sorozatok formájában is megjelennek. Kitűnik ezek közül a vörös szín, amelyet *Richter* leggyakrabban használ fel ilyen típusú absztraktjai megalkotásakor. Nem hinném, hogy e mögött bármiféle tudatos szimbolikát kellene keresnünk. *Richter* általában az alapszínekből vagy a főszínekből alakítja ki palettáját.⁹⁹ Ezekkel végzett kutatásai teszik lehetővé a számára, hogy a színválasztás terén is messzemenő objektivitást mutathasson, elkerülve bármifajta ízlésbeli prioritást, azaz személyhez kötöttséget.

A *Gerhard Richter* által festett absztrakt képek szemlélése és feldolgozása pontosan ugyanolyan módon történik a számomra, mint amikor például egy csodálatos *Paál László* tájképet vizsgálok. Ahogyan egy fakéreg, vagy egy felhőgomolyag bizonyos szabályszerűségek szerint, azonban mégis szabadon alakul, nos hasonlóképpen nyeri el formáját egy richter-féle absztrakt is. A különbség mindösze annyi: a természeti csodából, művi csoda lett. De ezzel együtt egy ilyen kép létrejötte szinte természetesnek (pontosabban természetinek) mondható, a természet működését modellezi; egy naturálisan formálódó struktúra pillanatnyi kimerevedése.

Elhúzódó gesztusok

A képeim megfelelő pillanatban történő befejezéséhez – mely probléma *Richtert* is erősen foglalkoztatja – nagy segítséget nyújtott, hogy megfigyeltem magamon, nem szabad hagyni egy-egy alkotási fázis időben túlzottan sokáig való elhúzódását. Egy hosszabb időszakasz alatt olyannyira megváltozhat az attitűdöm, hogy végül vagy felhagyok a festmény elkészítésével, vagy pedig gépiessé válik a működésem, s az alkotás frissességéből pusztán kivitelezés lesz.

Amíg *Barnett Newman* egész pályafutása alatt 107 képet alkotott,¹⁰⁰ addig *Gerhard Richter* több mint 250 darabot – csak az absztraktból – 1993 és 1998 között. Természetes módon, a festészetnek is van ideje, időbeli vonzata és kiterjedése. Az

⁹⁹ Vö.: *Itten*, 2002.

¹⁰⁰ Lásd: *Aknai*, 2001: 141-147. oldal.

egyres témák, eszközök, méretek, belső állapotok, illetve megközelítések más és más időkezelést kívánnak meg. Az előbbieket függvényében egyetlen képen belül is alkalmazok lassú vagy gyors festészeti eljárásokat. Ebben az esetben a lassú, illetve a gyors egzakt jelentése persze meglehetősen relatív, leginkább saját alkotói ritmusomhoz képest tudom őket meghatározni. Az említett működési sebesség adódhat a belső állapotomból, vagy alapulhat bizonyos külső megfigyelésekre támaszkodó tudatos választáson. Különböző – akár pszichés szempontból patológikus, vagy mentálisan retardált – humán élethelyzetek, különféle szellemi és fizikai sebességekkel jellemezhetőek. Nem szükséges ilyen értelemben betegnek lennem ahhoz, hogy az egyes klinikai kórképekkel leírt állapotok enyhe és természetes másolatait, s az azokhoz kapcsolódó sebességváltozásokat magamon is megfigyeljem. Szintén elgondolkodtató, s további felhasználásra érdemesnek tűnik számomra az a megállapítás, mely szerint a világban tapasztalható természetes jelenségek sebessége és mérete között, gyakran találhatunk szoros összefüggéseket.¹⁰¹ Olyan kapcsolódásokra gondolok, mint például: kicsi-gyors-sok-közel, vagy előbbieket ellentétpárjaiként: nagy-lassú-kevés-távol. Ezek az összefüggések megint csak igen relatívak, értékeiket csak egymáshoz viszonyítva nyerik el. Egy rezzenéstelennek látszó részecske például – saját kiterjedéséhez képest – nagy sebességgel mozoghat, ahogy mi is ezt tesszük egész életünk folyamán, bármilyen ritkán is jut eszünkbe ez a tény.

Ha fantáziámat szabadon mozgatom ezek között a relatív tulajdonságok között (mint kint-bent, kicsi-nagy, gyors-lassú) mindjárt világosabban látszik makro- és mikrovilág egysége. (21. kép) Azok a közös rendszerek és felépítések, valamint



21. Appelshoffer Péter: *Lassú-gyors-túl lassú*

¹⁰¹ Pontosítva: itt elsősorban a különféle méretekhez képzetesen kapcsolt sebességekre, távolságokra (és megfordítva) gondolok.

térbeli struktúrák, amelyek kísérteties hasonlósággal jelennek meg úgy az atomi világban, ahogyan például a naprendszer egészében. Ennek megértéséhez talán fontosabb a képzelőtehetség, azaz az imaginációs potencia, mint a konkrét ismeretanyag.

Richter a 90-es években is rengeteg olyan absztrakt képet festett, amelynél a festék, gyakorlatilag egyetlen határozott spakli-mozdulattal kerül a felületre, vagy éppenséggel le róla. A színek összekeveredése, valamint a kialakuló faktúra karaktere mind szinte egyetlen mozdulat erősségétől és tempójától válik függővé. *Richternek* emellett olyan képei is szép számmal vannak, melyeken a megtöbbszörözött gesztusok textúraszerűen borítják be a teljes képfelületet, vagy annak egy részét. Ám nem mondhatjuk, hogy kilépne – tudatos kompozíciót létrehozni nem kívánó – szerepéből, egyszerűen csak a képfelület eredetileg is meglévő struktúráját teszi ezáltal hangsúlyosabbá.¹⁰²



22. Gerhard Richter: *Absztrakt kép* (1998)

Richter kitűnő érzékkel és leheletfinoman forrasztja egységbe a kép kiterjedéseit és az absztrakt formát. Persze akadnak kivételek is, mint például az 1998-ban festett rombusz alakú, vörös színezetű képsorozat. (22. kép) A négyzettől csak egészen kis mértékben eltérő formájú képeket, eredetileg egy dél-olaszországi zarándokközpontba készülő projekt terveinek szánta. A jellemzően vízszintesen és függőlegesen felhordott festék-

anyag faktúrája itt erőteljes kontrasztot alkot a hordozó felületet lezáró éllel, amelyek így klasszikus értelemben válnak képhatároló elemekké.

¹⁰² Hogy általában miért szögletes formátumú a legtöbb festmény, illetve kép, magam sem tudom. Hiszen ez a forma, bizonyos kivételektől eltekintve, nehezen hozható összefüggésbe vizuális érzékünk fiziológiai tulajdonságaival. (Erre megoldás a formázott vászon, angolul: shaped-canvas.) Olykor a képformátum merev geometriát sugárzó négyszögessége mellett, a képalkotó működés szögletessége is megkérdőjeleződik a számomra. Sokáig úgy gondoltam, szükségem van effajta kapaszkodókra (erre utal a disszertáció mottójaként választott *Tolvaly Ernő* idézet is) most már azonban biztosan tudom, hogy ilyen keretek között elveszíthetem frissességemet.

A finoman és puhán megfestett csendéleteket, tájakat vagy portrékat bemutató fotóképek az időtlenség képzetét – áttételesen a festészet állandóságát – közvetítik felénk. Ezek mintegy ellenpontjai az absztrakt képek egy-egy gesztussal történő kialakításának, melyekből kézzelfogható és jól behatárolható időbeliség sugárzik. Akármennyi idő alatt készült is el az adott absztrakt, frissessége alapján egy bizonyos időpillanat tettenérésének tűnik. A kép tehát nem az ábrázolás szolgálatába állított anyagról szól, hanem egy konkrét történés egyedi hordozójának minőségéről.

Richter az absztrakt képek címadásánál nem mutat túlzottan nagy változatosságot. Szinte kivétel nélkül mindegyik az *Absztrakt kép* címet viseli. *Danto* írja a címadásról, hogy az „... mindenesetre több mint egy név vagy egy címke: útmutatás az értelmezés számára. Ha egy műnek semleges címet adnak vagy azt, hogy: »Cím nélkül«, az ha nem is megsemmisíti, de eltorzítja a benne rejlő viszonyokat.”¹⁰³ (*Danto*, 2003: 119. o.) Ezt a véleményt általában véve osztom, ugyanakkor azt hiszem, hogy konkrétan *Richter* esetében, ez egy kissé másként működik. Itt a szerző – a fotó alapú képeken keresztül is – visszavezet bennünket a festészet örökkévalóságát érzékeltető dimenziókba. Az azonos címek egységbe olvasztják az önálló munkákat, mintha a művész folyamatosan ugyanazt a képet festené, mintha mindig a nagybetűs képet alkotná újra; reprodukálná azt. Állandóság és változás, régi és új, meghatározhatatlan és konkrét, alkotás és reprodukció, valamint örök és véges feloldhatatlannak tűnő ellentétei simulnak így egymásba.

Az absztrakt képek általában olaj-vászon technikával készülnek, de léteznek más hordozóra készített olajfestmények is *Richter* munkái között. Találkozhatunk A3-as, illetve A4-es méretű papírokra festett alkotásokkal, s nem ritkák a viszonylag kisméretű, alumíniumlemezre készített sorozatok sem.¹⁰⁴ *Gerhard Richter* tehát – nagyméretű munkáin túlmenően – gyakran társított kis méreteket az utóbbi évtizedekben készített absztraktjaihoz és fotóképeihez.¹⁰⁵ *Dieter Schwarz* írja róla, hogy az alkotó „... a képkeresés folytonosan megélt kríziséhez olyan kis területű gyakorlóléte-

¹⁰³ Kiemelés a szerzőtől.

¹⁰⁴ Ilyen például, a 110 darabból álló, úgynevezett *Fuji sorozat* is.

¹⁰⁵ Alkotásaim stíluspluralizmusán túlmenően, sokáig aggodalommal töltött el, talán túlzottan kis méretekben dolgozom ki képeimet. Lényegében ebben az intimitásban tudom koncentráltan kifejezni magamból azokat a képzeteket, amelyek előzőleg bennem megérlelődtek. Ha nagyobb méretű pannót készítek, annak is minden esetben van egy kisebb méretű elsődleges megvalósulása, melyet nem vázlatnak, hanem a naggyal egyenértékű műalkotásnak tekintek. Sokaknak azonban sajnos a műalkotások méretei, illetve jelentőségük viszonyának a kérdése valahogy összekavarodott a fejében.

repet keresett, amely nem tart számot reprezentációra. *Richter* A4-es és A3-as papírméret közötti, vászonra és alumíniumlemezre készült munkái esetében a festmény intim jelleget nyer, mégpedig teljesen függetlenül attól, hogy rakli, spachtli vagy hagyományos módon ecset segítségével jön létre.” (in: *Richter*, 2005: 34. o.)

Sorozatban festjük

Ameddig a fotófestményekre nem jellemző, addig az absztrakt képek jelentős része alkot sorozatot. Fotóról festett kép esetében, általában egy bizonyos látvány utáni képrészlet kerül kiemelésre a látható dolgok végtelen lehetőségeiből. Egy absztrakt ciklus esetében viszont a festékmassza alakíthatóságának szekvenciájából kiragadható tetszőleges szakasz az, amely feltárul az egyedi képben. Nem esztétikai értékítélet az, amely meghatározza az egyes képeket, hanem az egymásból átalakuló festékmasszák objektív realitása. Ez a láncolat néha ténylegesen úgy épül fel, hogy az előző képből visszamaradt, vagy lekapart festékből készíti el *Richter* a sorozat következő tagját. „A folyamatban lévő mozgás megragadása csak akkor marad értelmes, ha a pillanatnyi érzékelést nem választjuk el sem attól, ami megelőzte, sem attól, ami követi” írja *Matisse*. (in: *Lippincott*, 2002: 204. o.) Maga *Richter* a következőképpen magyarázza egy interjúban a sorozatban készülő absztrakt képek működésének mechanizmusát: „Az absztrakt képek esetében a jobb és baloldalon egymás mellé helyezett és ugyanabban az időben keletkezett képek valamiféle előfeltételt vagy alapkörülményt határoznak meg, mert egymás számára kölcsönösen és lépésről lépésre pótolniuk kell a hiányzó mintát.” (*Richter*, 2005: 41. o.)



23. Appelschöffer Péter: *Erdőben sorozat* (2004)

Az általa említett alapkörülmények lehetőségei érdekelnek, amikor magam is képsorozatokat készítek. A alábbiakban taglalt képeket figurális alapra, mondhatni rétegszerűen felvitt, egyre absztrahálódó területek jellemzik. Az *Erdőben* című soro-

zat esetében elsőként az utólag *Erdőben I*-nek elnevezett festményt készítettem el, mint önálló képet. Hogy ebből a képi formából, illetve gondolatból sorozatot, azaz bizonyos folyamatot hozzak létre, csak később jutott eszembe. Kezdetben nekem is barátkoznom kellett a képpel. Monokróm tájrészletet festettem, meglehetősen keményen, töredezetten. Később elkülönítve az elkészült alsókép egy részét – mintha önálló kompozíció lenne – újra dolgozni kezdtem azon, megőrizve a képrészlet eredeti strukturális karakterét. Ezalatt azonban festői gondolkodásom valamelyest más lett, megváltozott ahhoz képest, mint az a monokróm alapkép esetében volt. Festészeti értelemben, a stílusok és minőségek, képi rendszerek, formák és fogalmazásmódok alá-, fölé-, mellérendelő viszonya érdekelt, amely egy képen belül jelenhet meg, s melynek képi vibrálása és változékonysága az emberi észlelésre is olyannyira jellemző.

Képeimet – beleértve a fent említetteket is – gyakorta két lépcsőben dolgozom ki. Először viszonylag gyorsan, s erősen redukált palettával festek meg háromdimenziós látványt. Száradás után, ennek egy előre meghatározott részletét gyúrom tovább, az eredeti monokróm képet – és esetenként a kiindulási téri látványt – téve meg gondolkodásom tárgyává. Az *Erdőben sorozat* esetében az eltűnés, illetve beolvadás festői problematikája is foglalkoztatott, s ezt a jelenséget a fokozatosság elvén kíséreltem meg bemutatni. Hol található az az optikai és színbeli egyensúly, ahol a kép és a rajta, avagy benne lévő másik kép első pillantásra egységesnek tűnik, s csak figyelmesebb szemlélődés után választható szét a kettő egymástól? – tettem fel, majd próbáltam megválaszolni magamnak a kérdést a festészet eszközeivel.

Egy másik lényeges probléma ez esetben (is) a befejezettség-befejezetlenség egymáshoz való viszonya volt. Kompozícióimon általában található egy inkább befejezettnek, valamint egy inkább befejezetlenségnek tűnő képi egység is. Utóbbi gyakran formailag is magába foglalja az előbbit, s ezáltal a befejezett kép (a képben) nem a semmibe fut ki, hanem saját struktúrájának be nem fejezett verziójába. Ennél a sorozatnál is – akárcsak legtöbb festményemen – ellentétpárok jelennek meg, de ezen viszonyulások szubsztanciája nem a megoldott-megoldatlanban, hanem a befejezett-befejezetlen kapcsolatában jut kifejezésre.

Koncepciótlanul

Arra a következtetésre jutottam, hogy legjobb, ha minden egyes képet kísérletnek fogok fel. Az ideálisnak tetsző életmű a számomra sem más, mint megvalósult kísérletek sorozatán keresztül kínálkozó megértés. Pusztán kivitelezés helyett, inkább akkor és ott – mármint a vásznon – keltek életre anyagi és szellemi terméket. Az alkotás az utolsó pillanatig nyitott marad, akár egy rövid vers, melynek a szavait ideoda rakosgathatja a költő, vagy teljesen ki is cserélheti azokat egyetlen pillanat leforgása alatt. Ha valakinek volt már alkalmát *Pablo Picassó*t festés közben megfigyelni – például *Jacques Clouzot Picasso misztériuma* című 1956-os filmjében – tudja mihez kötni a fenti gondolatokat. A festészet számomra szintiszta metafora, metonímia és ritmus, tehát csupa költői eszköz, ugyanakkor mindenképpen absztrakció is.

Arra a kérdésre, hogy mire gondol miközben a képeit festi, *Richter* 1962-es válasza a következő: „A festészetnek semmi köze sincs a gondolkodáshoz, mivel a festés közbeni gondolkodás, az maga a festés. A gondolkodás nyelv, megörökítés és sor kell, hogy kerüljön rá előtte és utána. *Einstein* nem gondolkodott számolás közben, hanem számolt – létrehozva a korábbihoz kapcsolódó, következő egyenletet – ugyanúgy, ahogy a festészetben egyik forma válaszol egy másikra és így tovább.” (*Richter*, 1995: 13. o.) *Umberto Eco* írja: „... a műalkotás alapvetően többértelmű üzenet, egyetlen jelölőben együtt élő jelentések sokasága.” Ugyanitt jegyzi meg, hogy: „... a kortárs művészek sokszor a formátlanság, a rendezetlenség, az esetlegesség és az előre meg nem határozott végkifejlet eszményét követik.” (*Eco*, 2006: 54. o.) *Eco* mindkét megállapítása messzemenően igazoltnak bizonyul, ha *Richter* munkásságára – különösen annak absztrakt összetevőire – tekintünk.

Természetesen festőként engem is foglalkoztat a látvány rendszere, struktúrája, de ugyanúgy érdekel a bennem rejlő rendszer és struktúra is, valamint az a változás, melyet az adott észlelés abból kivált. Mindkettőt megpróbálok ábrázolni, azonban nem az impresszionizmus-expresszionizmus kettősségének értelmében, hanem inkább azonosulva *Kazimir Malevics* meditációs objektumának gondolatával.¹⁰⁶

Másrészről azt hiszem, néha egészen egyszerűen ész nélkül kell festeni. Létezik ugyanis úgynevezett alapvető formaérzékenység,¹⁰⁷ melyet akár ösztönös feldolgozásnak, kifejezésnek is nevezhetek. Bizonyos formáknak nincs mögöttes értelme

¹⁰⁶ Vö.: *Malevics*, 1986.

¹⁰⁷ Lásd: *Az esztétikai formaérzék törzsfajlódási gyökerei* in: *Schuster*, 2005.

(legalábbis tudatos szinten) s ebből adódóan nélkülözik a spekulációt, nem kell mindenáron tartalmat tulajdonítanunk nekik. Ettől függetlenül viszont lehet esztétikájuk, s megjeleníthetnek akár valamiféle konkrétumot is. Befogadásunkat és alkotóképességünket részben így is működtetjük. Az ilyen képi formák hatása néha sokkal egyedibb, esetenként jóval aktívabb is lehet, mint egy konkretizálóbb módszerrel készült képé.

Azt hiszem *Richter*re és rám is egyaránt vonatkozhatna az a megállapítás, melyet *Hegyi Lóránd* tesz *Birkás Ákos* művészetével kapcsolatban: „... *Birkás* festészetében mindvégig jelen van egy intellektuális mélystruktúra, ami a rendet, az állandót, a világ szellemi megépítettségét, egy metafizikai »teljességet« keres az eleven és kiszámíthatatlan folyamatokban. *Birkás* nem naiv álmodozó, sem pedig szigorú purista, aki egyetlen reduktív modell abszolutizálásában hinne.”¹⁰⁸ (*Hegyi*, 1989: 166. o.) Az ilyen szemléletben fogant művek – bizonyos szempontból – mindig befejezetlennek kell hogy maradnak. Azt gondolom, a mindenkori befejezetlenség az egyik biztosítéka a képi kifejezésmód fejlődésének, vagy egyáltalán bárminemű előrehaladásnak. A vágyódás a tökéletesebbre általában motiváló, míg a beteljesülés megöli ugyanezt az energiát. „Csak ami nincs, annak van bokra, / Csak ami lesz, az a virág, / Ami van, széthull darabokra” írja *József Attila* az 1934-es *Eszmélet* című versében.¹⁰⁹ A távlati cél természetesen egy bizonyos gondolat ideális – az azt lehetőség szerint leginkább megközelítő – képi megfogalmazása, s ezáltal megismerése.¹¹⁰

A feladat igen bonyolult természetű, hiszen ugyan minden megismerhető (legalábbis bizonyos mélységig) azonban más-más karakterű dolgok, természetesen más és más módon is közelíthetőek meg. Ez a vizuális kutatás és kaland maga után vonja, hogy az alkotó esetleg tényleg folyamatosan a semmi ágán¹¹¹ ül. Eközben paradox módon – mint már szót ejtettünk róla – az ismeretlenbe kell folyamatosan előrehaladnia. Mindezekkel párhuzamosan vállalnia kell az egyes állomásokként létrejött műveket is.

Richter saját bevallása alapján, alkotás közbeni legmeghatározóbb élménye a kétkedés. Egy videó-interjú¹¹² tanúsága szerint, *Richter* a következőképpen alkotja

¹⁰⁸ Kiemelés a szerzőtől.

¹⁰⁹ Lásd: *József*, 1961.

¹¹⁰ Vö.: *Reprodukált fénykép* alcím: 34. oldal.

¹¹¹ Vö.: *József Attila: Reménytelenül* (1933) in: *József*, 1961.

¹¹² Lásd: *Gerhard Richter. Large Abstracts*, in: <http://www.gerhard-richter.com/videos/>.

meg absztrakt képeit. Mindig könnyedén kezdi el a képet. Gyorsan feldob egy-két színt a vászonra, majd előre meg nem határozott módon kezdi el azokat mozgatni. Hogy pontosan milyen mozgások mehetnek végbe, az a pillanatnyi külső és belső állapotának függvénye. *Richter* ténylegesen lehetővé teszi, hogy a kép szabadon működjön és végső formájában majd az aktuális időintervallum valóságos lenyomataként merevedhessen ki. A véletlen természetesen nem kis szerepet játszik a mű formálódásában, de soha nem válhat egyeduralkodóvá. Inkább egyfajta irányított véletlenről beszélhetünk. Konceptió megvalósításáról ez esetben nem nagyon beszélhetünk, hacsaknem: az a konceptió, hogy nincs konceptió.

„Az élet nagyon töredezett, az egyik pillanatban ez, a másikban már egészen más történik. Azt szeretném, ha ez a töredezettség látszana a munkáimon.” A világ mindkét alapvető tulajdonsága – rész és egész – egyformán fontos az én számomra is. A fent idézett kijelentést egyébként maga *Jasper Johns*¹¹³ tette egy televíziós in-



24. Gerhard Richter: *Cage 4* (2006)

terjú¹¹⁴ alkalmával. Viszont nem sokkal később egy újabb – ugyancsak a *Johnstól* származó – gondolatot rögzíthettem a füzetembe. Ez pedig a következő volt: „Lehet, hogy van konceptió és lehet, hogy nincs. Lehet, hogy az üzenet csak annyi, a kép létezik.” Nem állíthatom, hogy a pop art, mint művészeti törekvés, vagy egy – szűkebb értelemben vett – képi kifejezésforma, illetve formavilág, valaha is speciálisan közel állt volna hozzám. A

fenti két mondat viszont, úgy érzem túlmutat az egyes képzőművészeti stílusokon, s sarkalatos pontját határozza meg a késő 20. század képzőművészetének.

Visszatérve *Richter* absztraktjainak műhelyitkaihoz: csak akkor hagyja abba a kép festését, amikor úgy érzi olyasmi jött létre a felületen, ami csodálatos, kialaku-

¹¹³ Vö.: *Rohanó gondolatok: Jasper Johns* in: *Aknai*, 2001: 217-219. oldal.

¹¹⁴ Amikor, a televízióban elhangzott ez a mondat, rögtön tollat, füzetet ragadtam és lejegyeztem magamnak. Sajnos a műsor címét nem tudtam meg, így a forrással kapcsolatban semmiféle pontosabb információval nem szolgálhatok.

lásának pontos összetevői még az ő számára is megmagyarázhatatlanok. Azaz túlmutatnak magán az alkotón is, tágítják annak potenciális kifejezési lehetőségeit. *Richter* állítja, hogy munka közben nem inspirálják rajt kívül álló absztrakt (elő)képek. Ha egy absztrakt kép festése közben eszébe jut valaki (például egy másik festő, akit egyébként nagyra tart) abban a pillanatban, az a másik csak negatív kontextusban merülhet fel, nevezetesen hogy elkerülje a vele való bármiféle hasonlóságot. Az egyetlen inspirációs forrás, ami egyáltalán szóba jöhet a képek megalkotása közben, az a zene. Ám ez sem jelenik meg direkt módon, vagy kapcsolódik közvetlenül az absztrakt képekhez. Az egyetlen kivételnek nevezhető talán a *Cage* képsorozat¹¹⁵ (24. kép) amelyet címadója, *John Cage* zenéje ihletett, s egyben tiszteletadás is a zeneszerzőnek.

Pixelesek

„Milyen sokrétű műalkotás hozható létre hét hangjeggyel” mondta *Henri Matisse*. (*Essers*, 1993: 24. o.) 2007 óta a Kölni Dóm új büszkesége, a templom déli kereszthajóját lezáró 11236 darab színes négyzetből álló üvegablak¹¹⁶. A mérnöves nyílásba illesztett hatalmas felületű üvegtáblát *Gerhard Richter* tervezte. *Richter* a hatvanas évek közepén kezdett el homogén színmezőkkel, azok kapcsolataival, illetve egymáshoz viszonyításával¹¹⁷ kísérletezni. Tette ezt a szokásos objektívitas jegyében – különálló téglalapformákon és egymáshoz illesztett négyzetlapokból kialakított képe-



25. Gerhard Richter: *4096 szín* (1974)

ken keresztül. Ennek játékos hatása tetten érhetővé vált mind a fotóképek, mind pedig az absztrakt képek palettáinak esetében. Míg *Josef Albers*¹¹⁸ elmélete szerint

¹¹⁵ Lásd: *Gerhard Richter's Cage Paintings at Tate Modern* in: <http://www.gerhard-richter.com/videos/>.

¹¹⁶ Bővebben: *Robert Storr Amiben biztosak lehetünk* című írásában in: *Friedel*, 2007.

¹¹⁷ Itt meg kell jegyezni, hogy az effajta képek színmezőit, kezdetben az alpból előtűnő fehér vagy szürke kontúr választotta el egymástól.

¹¹⁸ Vö.: *Albers*, 2006.

csak bizonyos színek érvényesülnek kellőképpen bizonyos másik színek mellett, *Richter* mindezt tagadni látszik. Képei és interjúi tanúsága szerint bármely szín nyugodtan elhelyezhető, bármely más tetszőleges szín mellett. Ráadásul, ahogy a szín-harmóniák bonyolult hangszerelése nem foglalkoztatja, úgy az egyes színtelületek méretarányainak kérdését sem nagyon feszegeti: a képeken minden egyes színmező egyforma méretű és alakú.

Ilyen szellemiségben születtek meg az olyan képek, mint például az 1974-es *1024 szín* című. (25. kép) Ennek későbbi, ugyanakkor nagyobb szabású változata az a képanyag, melyet tavaly szeptemberben mutattak be a londoni Serpentine Galleryben.¹¹⁹ Itt egyrészt már 4900 színből generált rendszerről (vagy rendszertelenségről) van szó, másrészt egy véletlenszerűség alapján működő számítógépes algoritmus rendez el egymás mellé az egyenként ötször öt színes négyzetlapot megjelenítő táblákat. Hát ismét összefutottunk az objektivitással.

Ha visszatérünk egy pár mondat erejéig a Kölni Dóm új üveglakára, leszögezhetjük, hogy minden bizonnyal a 21. század legfontosabb vizuális építőkövei a pixelek, azonban ez csak egyik olvasata a *Richter* által megkonstruált – egyébként csak 72 színárnyalatot használó – műalkotásnak. Sokkal fontosabb a már tárgyalt absztrakt festményekkel való párhuzamba állítása. Míg ez utóbbiak egyfajta analóg szín-káosz hordozói, addig a Kölni Dóm ablakának üveglemezei – és általában *Richter* színmezőkből álló képei – pontosan ugyanennek a rendezetlenségnek a digitális változatai. Felmerül továbbá a disszertációban már szintén taglalt entrópia elmélet¹²⁰ ábrázolásának a lehetősége. Innen kiindulva viszont, ugyanannak a jelenségnek egyszer organikus, a másik esetben viszont geometrikus jellegű rendezőelv szerinti leképzésével állunk szemben.

Egy következő megközelítése lehet a műnek, hogy az egyfajta ráközelítés a festői felületre, a festészeti struktúrákra. Csakhogy most nem optikai módon – mint történt az a korai absztrakt képek esetében – hanem megint csak digitálisan, spektroszkóposan. Mintha egy végtelenül precízen megfestett pointillista festmény¹²¹ vennénk górcső alá. Ha ugyanezt a demokratikus színkompozíciójú képet nem összeadó módon készítjük el, hanem – elég apró színmezőkkel és elég nagy felületen –

¹¹⁹ *Gerhard Richter. 4900 colours: Version II* in: <http://www.gerhard-richter.com/videos/>.

¹²⁰ Lásd: 9. lábjegyzet.

¹²¹ Bár ez kissé ellentmondásosnak tűnhet, tekintve *Richter* színmezőinek négyzetes formáját.

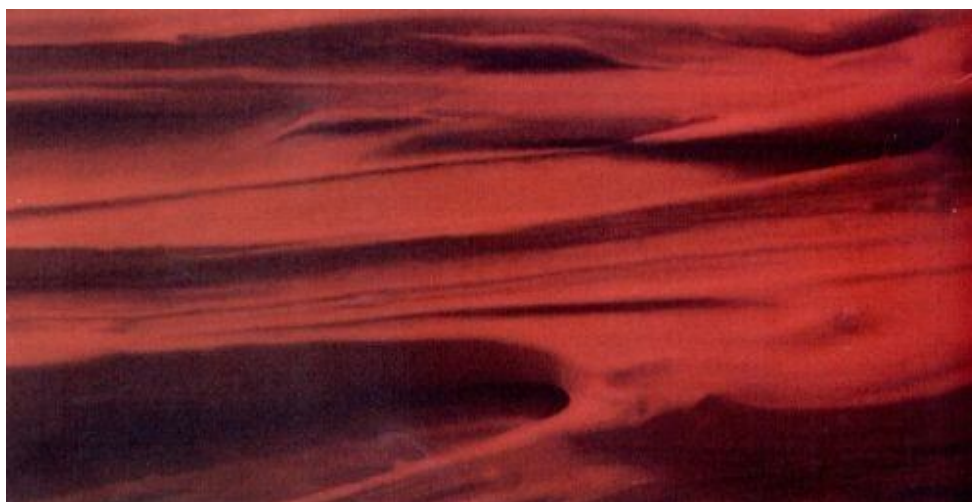
szubtraktív módon megfestjük, teljesen neutrális szürke felületet kapunk. Amikor *Richtert* arról kérdezték, milyen kapcsolat húzódik az üveglak és az egyház, illetve a vallás között, azt válaszolta, hogy a művészetnek valahogy mindig köze van a valláshoz.

Fotografált festmény, lefestett fénykép

Ofélia és Guildenstern Halifaxban

Gerhard Richter néhány alkalommal, illetve ciklusával különlegesen mélyre ásott a fotográfia és a festészet viszonyának vizsgálatában. Játékos de bonyodalmas kutatásainak – állítólag nem létező – gondolatmenete, olykor szinte követhetlenné válik a műértő közönség számára is. Ezek közül a vizuális kísérletsorozatok közül szeretnék most néhány fontosabbat bemutatni.

Richter 1970-től kezdődően készít olyan műveket, melyeken absztrakt képek vagy paletták közeli részleteiről készített fotókat fest meg, olaj-vászon technikával. Ezek a képek az eredetileg apró festékrészleteket hatalmas méretűekre – két-három méteresekre – nagyítva okoznak megdöbbentő látványt. A megfestett képek felülete finoman és aprólékosan kidolgozott, fényképszerű. A megjelenített festékmasszában a színek erőteljesen összekeverednek, de az egyes képek itt még nem feltétlenül alkotnak összefüggő képsorozatokat. Azt hiszem, nyugodtan ide idézhetjük *Roy Lichtenstein* valamelyik, az 1960-as évek végéről származó – ugyan csak témájában, de mégis hasonló – felnagyított ecsetvonást ábrázoló munkáját.



26. Gerhard Richter: *Vörös* (1974)

1973-ban, a BMW új müncheni székháza számára készíti el *Richter a Vörös, Sárga és Kék* című darabokból álló hármas sorozatot.¹²² A kettősor hat méteres képek, egy-egy jellegükben hasonló, de nem egybevágó plasztikájú, hosszan elhúzott monokróm festéktömeget ábrázolnak. Az alapokat ezekben az esetekben is erősen felnagyított fényképfelvételek adták. A három főszín ilyen méretű, óriásgeztusokkal megjelenített látványa, meglehetősen erős hatást tesz a nézőre. Amíg a korai absztrakt festmények – vagy említhetjük akár a színmezőkből álló képeket is – mélyreható elemzéseként jellemezhetőek, addig a BMW számára készült képek inkább csak felületi vizsgálódásoknak tűnhetnek. *Richter* ezeken a művein – távolságtartó módon – kizárólag egy-egy felnagyított plasztikai objektum monokróm modellálásával foglalkozik. Bár sejtjük, hogy óriási pasztózus festékmasszákat látunk, azok modelljei lehettek volna akár homoksivatagok, vagy marsbeli tájak légifelvételei is.

Richter az 1978-as tanév második szemeszterében a Nova Scotia College of Art and Design vendégprofesszoraként tartózkodott a kanadai Halifaxban, s itt kezdte meg következő érdekesítő kísérletét. Mivel műterem nem állt rendelkezésére vendégeskedése ideje alatt, este a szobájában kényszerül valahogy megoldani művészeti jellegű igényeit. Egy nonfiguratív olajvázlatát használta fel a vizsgálódásra. A nevezett vázlatról – állítása szerint – mindenféle koncepció vagy rendezőelv nélkül, a legkülönbébb irányokból, oldalakról, távolságból és fényviszonyok között készített fényképfelvételeket. A korábbi hasonló kísérletek esetében, a felvételek elkészítése a rögzítendő felületre merőlegesen történt. A halifaxi képsorozat felvételei a legkülönbébb szögekből készültek, s az eredeti képfelületnek csak a töredékét engedik látni. A fényképező objektívje segítségével nagyobb térmélységeket (redukált mélységélességet) láthatunk a fényképeken. „A fotográfia tárgyilagos beszámolója egyetlen kép kimeríthetetlen mennyiségű olvasatáról szóló kijelentésekbe fordul.” (*Richter*, 2005: 16. o.) A fotók egyébként később sem kerültek megfestésre. Készült viszont azokkal kapcsolatosan egy *Halifax blokk* című rajzsorozat, amely aztán a fotósorozattal együtt jelent meg könyv formájában is.¹²³

Az elkészült képek tehát egyfajta fragmentáló szemüvegen keresztül mutatják be ugyanazt a jelenséget. Hasonlatosan ahhoz, mint ahogy az emberi észlelés működik – érzékenyen de változékonyan. Nincs két egyforma megvilágítás, nincs két egy-

¹²² Részletesebben in: *Friedel*, 2007.

¹²³ Lásd: *Richter*, 1980.

forma szemszög, nincs két egyforma objektivitás (sem szubjektivitás természetesen). Azonban a legfontosabb kérdésfeltevés a munkával kapcsolatban akként fogalmazható meg: a 128 fotó független képként működik, avagy ugyanazt az objektív lényegét, ideát mutatják? Véleményem szerint a válasz az lehetne, hogy a halifaxi képsorozat darabjai – hasonlóan az absztrakt képek, korábban tárgyalt megegyező címeihez¹²⁴ – önmagukon túlmutató, nagyobb és objektívabb egységre kívánnak utalni.

Egy problémát nem lehet ugyanazzal a gondolatmenettel megoldani, mint ami magát a problémát létrehozta, állítja *Albert Einstein*.¹²⁵ Az ilyen töredezett, mondhatni eklektikus világot modelláló kép igen közel áll az emberi érzékelés rendszeréhez, tehát nyelvezetével is rólunk szól. Meglehetősen fragmentált módon észleljük a lét formáit. A mozaikdarabok személyes és egyedi összerakásából személyes és egyedi képek és képzetek születnek, melyek önálló szubjektumokként értelmezik az egészet. A lényegi különbség nem az egyes kirakott mozaikok megismételhetetlenségében rejlik, hanem sokkal inkább abban, hogy milyen mértékben foglalkozunk a teljes kép helyes összerakásával, s annak értelmezésével. Egy belső megérezésem folyamatosan azt súgja, hogy a legmagasabb rendű kombinációk bonyolultságából, végül mindig valami megdöbbentő egyszerűségnek kell kikerekednie.¹²⁶ Olyasminnek, ami láttán a homlokára csap az ember és azt kiáltja: – Hát ez az? De hiszen ez végig itt volt az orrom előtt!

De miért jövök zavarba, ha azt kérdezik, milyen stílusban festek? Honnan is tudhatnám!? Ma absztrakt expresszionistán, holnap talán szecessziósan, s lehet hogy mindezt ugyanazon a képen belül. Milyen okból kellene tudnom – egy bizonyos és jól meghatározott – választ adni a kérdésre, amennyiben arra szántam el magam, hogy legkülönbélebb lehetőségeket térképezem fel. Ha a kutatónak nem jár eredménnyel az egyik számítási vagy megfigyelési módszere, nem próbálkozik-e egy homlokegyenest másikkal. Dehogynem, s talán a kétféle megközelítés szintézise vezet majd el a várva-várt eredményre. Ha két jelenséget – bizonyos szabályszerűség

¹²⁴ Lásd: *Elhúzódo gesztusok* alcím: 47. oldal.

¹²⁵ Vö.: *Einstein*, 1997.

¹²⁶ Az elsöre egymástól távolinak tűnő jelenségek összekapcsolásához legjobb, ha átrágom magam mindenben, s igyekszem az elem kerülőket vizuálisan feldolgozni és magamba beépíteni. Ugyanekkor hátrahagyom a megrágott és megemésztett következményt: pillanatnyi eredményeimet. Miközben a világ viszonylag változatlan és statikus marad, én ide-oda, le és fel mozoghatok benne – minden különösebb koncepció nélkül – átküzdvé magam mindazon ami csak elem vetődik. Eközben szerencsés, ha nem válogatok, s egyszerűen mindent szeretek.

révén – összefüggésbe tudok hozni egymással, holott korábban semmi ilyesmi nem látszott a kettőt összekapcsolni, annak lehet igazán előremutató eredménye.

Ugyanehhez a témához tartozik az úgynevezett kopernikuszi fordulat¹²⁷ kérdése. A világ szubsztanciáját tekintve mindig konstans maradt, pusztán az azt leíró világképek változtak időről-időre. Ha tehát nem ismerem az egyik ilyen világképet, akkor a valóság abból származtatható aspektusa nem létezik a számomra. Az egyes szemléletmódok nem írják felül egymást minden esetben, paralel és komplementer módon is létezhetnek egymás mellett. Világunk hasonló azokhoz a rejtvénymagazinokban található feladatokhoz, ahol a kaotikus elrendezésűnek tűnő ponthalmazokat, egy bizonyos sorrendbe kötve össze egymással – mindig a legrövidebb úton – akár meglehetősen komplex ábrákat is kaphatunk.¹²⁸

Korábban magam is gyakran hasonlítottam a művészetet a tudományhoz – amely mint tudjuk, korunk vallása¹²⁹ – főként hogy ez a párosítás művész oldalról igen hízelgőnek tűnt. Lehet hogy tévedtem, már ami a kettő túl szoros párhuzamba állítását illeti.¹³⁰ Ezért tehát alapvetően egyetértek az itt következő tudomány és művészet viszonyát firtató gondolatokkal. „A két terület viszonya engem egyre inkább agyféltekéink kapcsolatára emlékeztet. Az agykutatás újabb felismerései nyomán egyre nyilvánvalóbb a két hemiszféra majdhogynem a komplementaritásig menő különbözősége – nemcsak más-más típusú gondolkodás, de eltérő perspektívák és időiségek is jellemzik a két féltekét. És persze az együttműködésük kiegyensúlyozásának elképesztően komplex rendszere. Ez már nem mondható el művészet és tudomány közvetlen kapcsolatáról: kevés kiábrándítóbb látvány van a művészeti folyóiratok tudomány tematikájú összeállításainál.” (Tillmann, 2004: 26. o.)

Úgy gondolom, a tudományos munka legnagyobb részt – tisztelet a kivételnek – leíró jellegű, míg a művészet valamiféle programadóként – nem tisztelet a kivételnek – funkcionál. A tudomány ugyan lényeges kérdéseket tesz fel világunk alapvető működéseivel kapcsolatban, ám ezek rendszerint anyagi természetű kérdések. Félő,

¹²⁷ Halála évében (1543) jelenik meg *Kopernikusz Az égi pályák forgásáról* című könyve. Ez a könyv a nyugati kultúra – de nyugodtan állíthatjuk – az egyetemes emberi kultúra egyik meghatározó teljesítménye. Korszakhatárt jelent. A benne lefektetett gondolatot kopernikuszi fordulatnak szokás nevezni és azóta is minden merészen új elméletre azt mondjuk: kopernikuszi fordulat.

¹²⁸ Megjegyzem, a megoldást jelentő ábra az ügyes szemlélő számára már a különálló pontok alapján megsejthető, s így könnyebb a végpontba való eljutás. Ám még az ilyen előnyös indítás után is tilos kihagyni vagy átugrani akár csak egyetlen fázist is.

¹²⁹ Legalábbis *Albert Einstein* szerint. Vö.: *Pernecky*, 1988: 15. oldal.

¹³⁰ Talán a pszicho tudományok állnak még mindig legközelebb a művészi munkához.

hogy általában véve maga a tudomány is lassan de biztosan, kizárólag alkalmazotti¹³¹ létbe alakul át. Eközben napjaink tudósa vagy kutatója egyre csak a kisebb és kisebb egységre fókuszál, s eközben könnyen elveszítheti az egészre irányuló rálátását.

Az idők folyamán a művésztől megkívánt látókör – amennyiben azt jól értelmezem – lényegében változatlan maradt. Nagy problémája kerekedhet abból az alkotónak, ha túlságosan elvész a részletekben. A tudományban is csak kivételes elmék képesek az egyszerre részletes és átfogó megfigyelésre vagy gondolkodásra. Ők viszont nyugodt szívvel nevezhetők akár művészeknek is. A legkimagaslóbb tehetségű gondolkodók észjárása azonban könnyűszerrel követhető bárki számára. Módszerük titka, hogy nincs kizárólagos módszerük. Pontosabban, módszerük a módszertelenség, melynek lényege: változtassuk állandóan a kiindulási pontokat, a megközelítési útvonalakat, a látószögeket és a paramétereket.¹³² Gyártsunk minél több feltevést és elméletet, s lehetőség szerint próbáljuk is ki azokat a gyakorlatban! Egyszóval: kísérletezzünk! Sohase zavarjon meg bennünket, hogy amin éppen dolgozunk, az aktuálisan elfogadott paradigma szerint nem vezethet sehova.¹³³ A nemrég emlegetett *Albert Einstein* a kérdésre, hogy miképpen oldotta meg a relativitáselmélet problémáját, azt a válasz adta, hogy egyszerűen semmibe vett egy axiómát.¹³⁴

Részben ezt a módszertelenségen alapuló probléma-megközelítést igyekszem én is alkalmazni festészeti munkámban. Eközben nyilván szeretném – és törekszem rá – hogy kísérleteim, s konkrétan maguk a létrejött művek elvezessenek valamiféle tökéletességhez: letisztult ugyanakkor rejtetten szofisztikus megfogalmazáshoz. *Paul Cézanne* – akivel egyébiránt együtt ünnepelem születésnapomat¹³⁵ – a következőket fogalmazta meg, úgy gondolom a fenti kérdéstről. Az idő és a töprengés lassan megváltoztatja a látást, s végezetül eljön majd a megértés is. Két kiegészítést tennék hozzá a nagymester szavaihoz.

Először is: a festő számára a töprengés mindig képben való gondolkodást kell hogy jelentsen. Másodszor pedig: a megismeréshez vezető legkézenfekvőbb út kétségtelenül a látáson keresztül vezet.

¹³¹ A jelző nem kíván túlzottan pejoratív lenni, csupán rá igyekszik világítani korunk tudományos lehetőségeinek – az anyagi tényezők általi – beszűkülésére.

¹³² Számomra ennek a módszertelen módszerességnek (vagy módszeres módszertelenségnek) képi formába öntése *Gerhard Richter* Halifaxban készített munkája.

¹³³ Bővebben a tudomány és művészet kapcsolatáról lásd: Kürti [szerk.] 2007.

¹³⁴ Vö.: *Einstein*, 1997.

¹³⁵ 1839. január 19. (Aix-en-Provence) illetve 1978. január 19. (Pécs).

Vissza a kinagyított képrészletekhez. Halifax után legközelebb 1998-ban kerül elő hasonló téma Richter életművéből. Ekkor készíti el 12 elemből álló és ennek megfelelően a *12 rombusz* címet viselő képsorozatát, illetve az *Ofélia* és a *Guldenstern* című, előbbiekkal megegyező méretű és formájú két képet. A képeket cibakróm valamint ilfokróm technikával rögzítették – utóbbi kettőnél alumínium illetve plexi alapra. Az erősen feloldott és színesen összekeveredő festékfoltokat ábrázoló felvételek jellege a Halifaxban készültkéhez hasonlítható. Az itt megjelenő részletekben rideg objektivitás kerül feszültségbe a festékanyag gyönyörűen és gazdagon kavargó tömegeivel. Mintha álomszép tájakat látnánk magunk alatt, a repülőgépen ülve.¹³⁶ Makro- és mikrovilág cserélgeti a helyzetét.

Átfestések



27. Gerhard Richter: *Firenze-20.1.2000*



28. Gerhard Richter: *17. Febr. 92 (1992)*

Richter nem csak saját korábbi festményeit alakítja át előszeretettel, de fényképekbe is belenyúl festészeti eszközökkel. Kinagyított fotográfiák felületén helyez el – színes vagy monokróm – absztrakt festékfoltokat. Egyes esetekben majdnem a teljes képfelület a festékfolt takarásába kerül, máskor csak egy-egy vékonyka forma, egy paca, esetleg összesen néhány pötty kerül a fényképfelületre. A kiindulási fotográfiák jellemzően nem művészi igényvel készültek, inkább derűs családi eseményeket, például kirándulásokat örökítenek meg.

Amikor először olvastam ezeknek a műveknek a létezéséről, valamifajta túlbuzgójánzó alkotói egót véltem meghúzódni a

¹³⁶ Akárcsak a monokróm B&W képek esetében. Lásd: *Ofélia és Guldenstern Halifaxban* alcím: 56. oldal.

háttérben.¹³⁷ Azonban kiderült, *Richter* átfestett fotói egyáltalán nem ilyenek. Valójában nem is igazán akarják műalkotás benyomását kelteni a szemlélőben. Hatásukra a néző kedvet kap hozzá, hogy otthon kallódó családi képeiből ő is létrehozzon hasonlókat. A képek a régi iskolai tankönyvek fotóira való firkalás kellemes nosztalgiáját idézik elénk.¹³⁸

Richter ezekben az esetekben (27. és 28. kép) csupán annyit tesz, hogy a festőkészen, illetve spaklin maradt festéket olykor rákeni egy-egy fényképre. Amennyiben a hatás kielégítő, megtartja. A hatás pedig alkalmanként fenomenális: a rendezetlen festékfoltok néha olyannyira beépülnek és szerves részekké válnak a képeknek, hogy az már ijesztő.¹³⁹ A festékfoltok mellett, alatt, fölött elhelyezkedő emberi figurák úgy hatnak, mintha a BMW székházbeli kirándulás közben fotografáltak volna le őket.

Egy-egy rövidebb időszak erejéig azonban *Richter* koncentráltabban is foglalkozik a témával. Például egy polaroid nyersanyag felhasználásával, 1999-2000-ben készült firenzei sorozaton, melyet később nyomtatásban is ki adtak. A leverkuseni Morsbroich Múzeumban az idei év január közepével bezárólag mutattak be válogatást az átfestett fotósorozatokról.¹⁴⁰

Perspektívám

Perspektíva című (29. kép) kisméretű képeimen egy kert látványából indultam ki. A tájkép egy – perspektivikus rövidülésben ábrázolt téglalap körvonalai által meghatározott formán belüli – részét átdolgoztam, átstrukturáltam. Így a finoman rezgő és monokróm kompozícióba új nyelvezet került, ugyanakkor az eredeti alsó és az új felső képi egységek ugyanazt a valóságot ábrázolták. A beillesztés egyébként elnyújtott formájából adódóan, bizonyos szobrászati látványterv-jelleget kölcsönöz az egész képnek. Mintha képzőművészeti alkotás vált volna képzőművészeti alkotás témájává. A képbe festett kép tehát strukturálisan és tematikájában tökéletesen, el-

¹³⁷ Ráadásul egy – például *Arnulf Rainer* munkáihoz hasonlóan – elgyötört felületet és tematikát képzeltem magam elé.

¹³⁸ Magam is festészeti kísérleteket végeztem a naturalista kép és az absztrakt formavilág viszonyával kapcsolatban. Fotómásolatokra helyeztem el – annak formai elemeivel többé-kevésbé kapcsolatba hozható – elvont elemeket. Később fontosabbá vált számomra hogy a naturalisztikus alapképet is magam hozzam lére, azaz fotó-realista módon megfessek azt.

¹³⁹ Vö.: *Hornyik*, 2009.

¹⁴⁰ Lásd: *Gerhard Richter*. Overpainted photographs in: <http://www.gerhard-richter.com/videos/>.

lenben esztétikai minőségében és színében szinte egyáltalán nem illeszkedik az eredeti képbe. Ez adja meg a varázsát, pikantériáját. Ott is van meg nincs is, rajta is van meg benne is. Ugyanaz, de valahogy mégsem.¹⁴¹

Sokszorosított műtárgyak

Szót kell még ejtenünk arról a tényről, hogy *Richter*, nem csak fotómunkákat reprodukál, hanem bizonyos esetekben a festett képeit is fotótechnikával rögzíti, majd sokszorosítja. Mint ha gúnyt űzne a nézővel, amikor vándorkiállítás¹⁴² keretében elé tárja egy-



29. Appelshoffer P.: *Perspektíva* (2004)

egy fotóról készített olajfestmény cibakróm másolatát. Ennyi erővel az eredeti fotót is nézhetnénk – merül fel az emberben. Vagy esetleg ezek által jutunk el ismét csak az objektivitás teljességéhez? A hivatalos megfogalmazás szerint *Richter* csak azoknak a képeknek készíti el a másolatát, amelyek már nincsenek a tulajdonában, de mégis szeretné valamilyen formán magáénak tudni azokat.

A szürke vég

„A szürke is egy szín és van, amikor számomra a legfontosabb” – nyilatkozza *Richter* 1972-ben *Rolf Schön* kérdésére. (Inerview with *Rolf Schön* in: *Richter*, 1995: 71. o.) *Richter* kezdetben szinte kizárólag szürkeárnyalatos képeket festett. Később azonban, kutatásai nyomán a művek megteltek színekkel. A szürke – és általában a monokrómia – azonban ezekkel párhuzamosan is mindig jelen volt művészetében. Hol a RAF cikluson bukkan fel, hol a *Cage* képeken, hol pedig egyedi festmények

¹⁴¹ A *Perspektívát* egyébként előképnek tekintetem, mely egy nagyobb méretű festményhez készült. A felnagyított változat megvalósítására sajnos azóta sem került sor.

¹⁴² *Gerhard Richter: Áttekintés*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2005. június 9 - augusztus 7.

formájában. Legújabbán a berlini Guggenheim Múzeum megbízására készített – a festészet, a szobrászat és az installáció határán billegő – mű-együttesen találkozhatunk *Richter* szürkéjével.

Az absztrakt képek között számtalan olyat találhatunk, amelyek valamiféle – a monokróm szürke megoldásokban megtalálhatónak vélt – végállapotra, kioldódásra törekednek. A szürke számomra is mindig valamifajta megsemmisülést, passzivitást és nyugalmi helyzetet asszociált. Mozgatja az alkotói fantáziát, hogy ezt az alaphelyzetet hogyan lehet a szélsőségek elegyítésével előteremteni. 1975-ben *Richter* így ír első szürke absztraktjairól: „Amikor (körülbelül kilenc évvel ezelőtt) először festettem egy jó pár teljesen szürke vásznat, valójában azért tettem, mert nem tudtam mit fessek, vagy hogy egyáltalán mit lehetséges festeni ...” (*Richter*, 1995: 82. o.)

A Guggenheim Múzeumban helyet kapott 2002-es *Gerhard Richter* műalkotás címe: *Nyolc szürke* (30. kép) s lássuk be, nem sok köze van a festészet manuális oldalához. Lehet, hogy valóra vált *Richter*, *Dieter Hülsmanns-al* és *Fridolin Reske-vel* megosztott 1966-os vágya: „... talán egy nap ki fogom dogozni, hogyan küszöböljem ki a festői megmunkálást.” (*Richter*, 1995: 57. o.) Az alkotást a művész ugyan rendelésre készítette, de természetesen teljesen szabad kezet kapott. Kizárólag a kiállítótér lehetőségeit kellett figyelembe vennie. Ugyan nem összemérhetően a



30. Gerhard Richter: *Nyolc szürke* (2002)

Kölni Dóm adottságaival, de ennek a hosszúkás térnek is vannak bizonyos szakrális motívumokat megidéző vonásai. Ennek ellenére egyáltalán nem láthatjuk viszont, az anno a templomtérbe tervezett színvilágot. Sőt kizárólag szürkéket láthatunk.

Nyolc nagy méretű tükröző felületű szürke lapot találunk itt, kettesével szemközt állítva. A technikai kivitelezés – mint azt már *Richter* esetében megszokhattuk – most is kifinomult és igen magas szintű. A plexilapok – súlyukat meghazudtolva – könnyedén lebegnek mintegy fél méterrel a falak előtt. „A szürke-sorozatokból a Guggenheim-beli kiállítás szempontjából három szériának van jelentősége. Az egyik az 1975-ben készült *nyolc* festményből álló *Szürke* című sorozat, amely méreteiben (225×175cm) is hasonlóságot mutat a *Nyolc szürkével*, a másik kettő pedig az 1967-ben, illetve 1977-ben kiállított üveg-sorozat” tárja fel Nagy Edina (2003) az előzményeket. Az egész kiállítás valahogy a technika-uralom allegóriájának a képzete a számomra, s erről már beszéltem a dolgozatom elején is.¹⁴³ A tökéletes technika, amely bármit képes megvalósítani. Amely tetszőleges nyelvezet szerinti tetszőleges tartalommal lenne megtölthető, de itt áll üresen, s csak saját magunkat láthatjuk benne kopáran tükröződni. Nyolc kikapcsolt, avagy – mint *Pernecky* hasonlatában¹⁴⁴ – önmagát sugárzó televíziós készülék. Nyugodtan ide idézhetjük a szürke lapok mellé a minimal art-ot is. „A *minimalisták* nem fedeztek valóban fel semmi újat alkotásikon keresztül, de következtetéseket vontak le azokból arra nézve, hogy egy újfajta konzisztencia van megszületőben, ami bizonyossággal nem lehet művészet.” (*Aknai*, 2001: 25. o.)

Egy másik gondolat. Tudósok, akiknek neve mára szimbólumává vált az emberi – kicsit szűkebben a tudományos – gondolkodás nagyszerűségének, már a 30-as években nehezményezték, hogy a tudomány túlságosan elanyagiasodott és hiányoznak az elméletközpontú megközelítések, amelyek korábban annyira jellemzőek és hatékonyak voltak. Ezeket a – szellemnek igen nagy mozgásteret, illetve szabadságot lehetővé tevő – megközelítési módokat felváltva, új irány jellemzi mai világunkat. Ennek kulcsszavai az anyag, valamint a tény. Ma már szinte el sem hisszük, hogy egy olyan korszakalkotó tudományos tézis megszületéséhez, mint a relativitáselmélet, egy egyszerű templomi toronyóra látványa vezetett el valakit. Létezésünk valóban erősen az anyaghoz köt bennünket, hiszen mi is ugyanazokból az alapvető építő-

¹⁴³ Lásd: *Megtörni látszó linearitás* közcím: 10. oldal.

¹⁴⁴ Lásd: *Önvizsgálat* közcím: 19. oldal.

kockákból konstruálódunk meg, mint környezetünk minden más része. Ez azonban önmagában nem lehet ok arra, hogy gondolatainkban kizárólag az anyaggal, az anyagi valósággal foglalkozzunk. Úgy vélem sokkal fontosabb és tanulságosabb gyakorlóterep számunkra, az úgynevezett szellemi valóság.

Megeshet, hogy korunk fent leírt rideg anyagiságának és kiüresedtségének a metaforája az említett nyolc szürke lemez? Talán a technikai tökéletességben létező és ugyanez által kihasznált embert kellene felismernünk a tónustalanná oltott reflexben?

Eszembe jut az is, lehet hogy ez a mű nem más, mint a posztmodern kornak üzenő, azzal – hogy úgy mondjam – kikezdő fricska. Mintha azt üzenné: jelentés, tartalom és nyelvezet nélküli, igazán kiüresedett műveket akartok? Tessék, itt van! S ha már lúd, legyen kövér!

A modern kori művészet egyszerűségével szemben a posztmodernt a bonyolult megoldások, burjánzó díszítmények és csodamasinák iránti barokkos vonzalom megújulása jellemzi. Éppen ezért időszerű és elengedhetetlen talán, az ésszerű belátás és felelősségérzet alapján bizonyos bonyolultságok lebontása. *Hans Belting* a következőképpen foglalja össze a helyzetet: „Ám azokat a művészeket, akik még ragaszkodnak a művészet magas fogalmához, sokkal mélyebben érinti a művészet-történet ezen állapota, mint azokat, akik csupán írnak róla. Némely neoabsztrakt művész, aki ma az individualista absztrakció egykori duktusát igyekszik folytatni, olyan újabb képsíkkal egészíti ki munkáját, amely bizonyos játékeret szabadít fel a saját, távolságtéremtő reflexió számára – valamiféle kommentáló állásfoglalás ez, amelyben a művész saját új történelmi helyzetét tárja fel. Mások egy és ugyanazon alkotáson belül állítják szembe az absztrakciót és a médiamindennapokat, hogy mindkettőnek megfelelő hangsúlyt adjanak, illetve, hogy ezzel mind banális, mind esztétikai formákat egyaránt kérdőre vonjanak. A művészek személyes jellegű nyilatkozatai olyan vallomások, amelyekben minden egyes ecsetvonás alkalmazott elméletté válik – példa erre *Sigmar Polke* és *Gerhard Richter* is.” (*Belting*, 2006: 112. o.)

Bármilyen jelentéssel is ruházzuk fel a berlini művet, annyi bizonyos, hogy az valamiképpen a festészet befejezéséhez, a posthistoire időszakához¹⁴⁵ kapcsolódik. Úgy érzem, mindezek ellenére sem kell attól félnünk, hogy *Richter* kizárja magát a

¹⁴⁵ Lásd: *Önvizsgálat* közcím: 21. oldal.

festészeti diskurzusból. Sem attól, hogy az objektivitás és a külső körülményektől való elszakadás lehetőségeinek kutatása közben, esetleg végül gúzsba köti saját magát.

Richter talán – mint lebontó-művész – igyekszik módot találni a festészet eddigi történetének minél gyorsabb lezárására, a minél gyorsabb újramezdés reményében. Hiszen *Richter* már a festészet bebizonyított végének öntudatosságában festi képeit.¹⁴⁶ Nem hagyta abba terület-visszaszerző festészeti tevékenységét. A festészet igenlése még mindig fontos eleme művészetének. Minden ráirányított stilisztikai meghatározást konzekvensen elutasított és kivédett. Már pusztán annak okán sem tud kilépni a művészettörténetből, mivel ezek szerint soha benne sem volt. Ügyes!

¹⁴⁶ Vö.: *Stílustalan sokszínűség* alcím: 29. oldal.

IV. Csatolt festői gondolatok

Bevezetés

A következő és egyben utolsó fejezetben taglalt témák súlypontja áthelyeződik saját alkotótevékenységemre. Azokat a – számomra igen fontos és meghatározónak vélt – gondolatokat és kérdéseket gyűjtöttem itt össze, melyek a pécselt töltött hat szemeszter alatt fogalmazódtak meg bennem. Természetesen e fejezet köz-, illetve alcímeiben is gyakran merül majd fel *Gerhard Richter* neve és munkássága. Sok helyütt olyan saját feltevések kerülhetnek majd terítékre, melyeket szignifikánsan párhuzamosnak ítélt meg *Richter* bizonyos szövegeivel, állásfoglalásával. A *Richter*-féle paralel gondolatmeneteket később ismertem meg, minthogy sajátjaimat papírra vettem volna, s többek között ezért is volt a hasonló szellemiség felismerése annyira meghatározó reveláció.

Festőként igyekszem megfelelni egy olyan – a tudományos írásmű által megkívánt – követelményrendszernek, amely valójában nem esik túl közel, a világot a vizualitás irányából megközelítő művészhez. Képzőművészként próbálok tehát bölcsészeti területen helytállni, s ennek hiátusai csak még pregnánsabban jelentkeznek abban az esetben, ha saját alkotótevékenységeről próbálok meg ilyesformán számot adni. Mindezek ellenére írásom hátralévő részében is mindent elkövetek majd e – jelen esetben hiányosságom – feledtetésére, már amennyire ez módomban áll.

Minden kezdet nehéz

A eufória bizonytalansága

Hurrá, van egy csodálatosan tágas és világos műtermem, s végre elég időm is arra hogy fessek! – futott át rajtam az óriási lelkesedés, mikor 2003. augusztus végén megérkeztem a Pécsi Tudományegyetem DLA képzésére, s amikor a műteremkulcs megszerzését követően, először léptem be a majdnem teljesen üres helyiségbe. Ez az eufórikus érzés még jó darabig ugyanekkora erővel csapott meg, ha beléptem a meseteriskola épületében lévő műterembe, amit három évig volt szerencsém a sajátomnak is nevezni. Nagy öröm, de ugyanannyira nagy felelősség. Legalábbis én így éltem

meg. Felelősség, hiszen ilyen adottságok és lehetőségek mellett elkerülhetetlen lesz valami óriási és rettentő jelentőségű művet alkotni – gondoltam magamban. Ez az érzés pedig egy idő után meglehetősen kényelmetlenné tud válni, megakadályozva ezzel bármiféle mű születését, nem is beszélve a nagy jelentőségűekről. Nem maradt hát más hátra, kissé feszengeni kezdtem.

Ilyesmi érzetektől körülveve kezdtem bele leendő munkahelyem kitakarításába, kifestésébe. Bátran mondhatom, gyönyörű lett. Lassacskán elpakoltam a diszperzites vödöröket és a radiátorecsetet, s helyüket elfoglalták az olajfestékek, festőkék és paletták. Egyszóval minden készen állt.

Elkezdtem dolgozni. Kissé bátortalanul, kissé kis méretben, kissé valódi ötletek nélkül. De azért csak csináltam. Minden reggel akkurátusan megjelentem a műteremben, s egész nap kentem, húztam, ragasztottam. Valamit. Hogy mit is csináljak, s legfőképpen miért, azt tulajdonképpen nem igen tudtam megfogalmazni magamnak (egyébként másoknak sem). Nem is tétéleztem fel, hogy ez a bizonytalanság, ez a keresgélés jó lehet valamire, s hogy nem is vagyok vele egészen egyedül.

Tapogatózás

Megpróbáltam hát ténylegesen alkotni valamit. Több hasonló tárgy elképzelt ábráit és egy ezektől független, négyzethálós rendszert rajzoltam egymásra kemény grafitceruzával, akvarellpapíron. Formáim egyszerűen karikatúraszerűek, határozottan vonalasak lettek. A többszintű ábrázolás által meghatározott kis egységekbe ceruzával vittem színt, s ez a kolorit adta ki végül a tárgyi jelentésektől nagyrészt megfosztott kompozíciókat. Az egyes színmezők vibráló hatását kihasználva az akvarellpapír durva felületét, több különböző mértékben fedő színréteg alkalmazásával értem el. Az akvarellceruza tökéletesen alkalmas volt ennek a feladatnak a megoldására, hiszen a használat erősségének változtatásával nem csak a színek intenzitása változott meg, hanem a színfedettség és a mintázat is. A képeket felépítő ábrák, pillanatnyi benyomások, illetve elsőre felvillanó inspirációk alapján születtek, s kompozícióba illesztésük is meglehetősen intuitív módon történt.

Ezeket a képeket készültem – a *Tolvaly Ernővel* való konzultációt követően – jóval nagyobbra, azaz legalább kétméteresre felnagyított méretben megfesteni. Lehetőség szerint a ceruzarajz sajátos faktúrájának megtartásával. A terv az első félévben

meghiúsult, megvalósítása a második félévre csúszott át, s a méretek is jóval szerényebbek lette az egykor elképzelnél.

Hasonlóképpen születtek a *Kések* című kép vágóeszközei, bár ez esetben a tárgyias jelleg jobban kidomborodott. Az előzőeknél sokkal inkább plasztikusan megjelenő rajzi elemek – az egyszerű kések mellett – a kép anyagiságát a hordozó felszabdaltsága is erősítette: vágódeszkát idéző felületével kapcsolódott a munka egészéhez. Már a kép kiinduló ötletét is ez a sajátos kialakítású kartonlap adta.

Kígyózó vonalak és ugyancsak négyzethálós rendszer alkották a fundamentumát, egyik jól ismert és közkedvelt költőnkéről készített portrémnak. A költő feje, az erős kontúrokon belül áttetszően szétfolyt árnyképként jelenik meg, egy nálánál jóval egzaktabb rendszert mutató háttér előtt. Az alap kemény kontrasztossága, összesomosódva homogenizálódik puhává a fejben. Emlékszem, hogy kép készítése közben *József Attila* verseket hallgattam, s a portré alapjául pedig a róla készült – s az iskolai tankönyvekben milliószor látott – klasszikus fotográfiát vettem. A kép mindentől függetlenül egyáltalán nem volt hasonló felfogású *Gerhard Richter 48 portré* című művének darabjaihoz, amelyek létezéséről egyébként sem tudtam még.

Edgar Degas parafrázist is festettem. Félhomályos és hűs belvárosi gyakorlótermében forgására készülő balett táncosnő, a mozgás lendületének ígéretével. Mögötte az ablakban nagy távlatú látkép napsütötte bérházakkal. Ezt az atmoszférát igyekeztem megőrizni a ceruzarajzon, természetesen – a biztonság kedvéért – szabályos háló-struktúrával bonyolítva azt. Ismét kihasználtam a felület érdekességét és az ezen gyönyörűen megjeleníthető többrétegű kolorit vibrálását. Ezáltal a kép miniatürizált impresszionizmussá változott – némi konstruktív beütéssel. Minden esetben tetszett a képekben megbújó vagy éppen harsogó ellentétesség és rétegzettség, hiszen programomhoz híven,¹⁴⁷ mindenképpen szintetikus képet szerettem volna létrehozni.

Szintén merev rácsozatra épül a *Fák* című munka, itt azonban már nem képi idézetről volt szó, hanem a látvány megfigyeléséről majd annak érzékeny kontúrképpé redukálásáról. Bizonyos formai elemek az alap fedetlensége miatt fehéren maradtak, ezért színük intenzitásából adódóan, a háló által megosztott részek elé kerültek. Formai felépítésük logikáját követve viszont háttéremként funkcionáltak. Céloom

¹⁴⁷ 2003-ban *Szintetikus csendéletek* című programmal jelentkeztem a DLA-képzésre. Lásd: 1. lábjegyzet.

szerint, ez a megoldás eldöntendő kérdést vethetett fel a szemlélőben, a fehér foltok térbeli elhelyezkedését illetően.

Szabályos és szabálytalan, szétszórt elrendezésű transzparens síkidomok segítségével kísérleteztem bizonyos képépítő rendszerek használhatóságán. A síkidomok formái alapján, a térben szinte úszva megjelenő síklapokra asszociálhatunk.¹⁴⁸ Ezek elhelyezkedése – az egyes elemek transzparens találkozásainál kialakuló alá-, illetve fölérendeltséget mellőző, egyenértékű szerepből adódóan – viszont nem pontosan meghatározható. A képek színbeli felépítésénél meghatározó szerephez jutott az összeadó, illetve a kivonó színkeverés elve. A képmezők szín-játékát, a korábbi képekhez hasonlóan egyenetlen hordozóra, több – erősebben vagy kevésbé fedő – egymásra épülő réteg adta ki. Így valódi színmélység keletkezett, amely – ha csak minimálisan is – térben szintén megjelent, akárcsak a kompozíció többi vonalas eleme. Előbbi képeken a síkidomok egységes megjelenésű kontúrjait, festőkéssel mindig a homogén módon durva, kvarchomokos alapba karcoltam.

Az *Irigység* című (31. kép) esetében a képfelület szintén tapintható módon érzékeltette a képi elemeket. A kompozíciót alkotó lebegő négyszögek formái viszont kevésbé sugalmaztak téri mélységben való elhelyezkedést. Az ábrázolt síkidomok fizikailag is besüllyedtek a monokróm koloritú képbe, s fedéseiknél a háttérként funkcionáló, egészen elgyötört alap jelent meg újra. Alapvetően kérdéssé téve ezzel, a négyszögek létezését is. A képépítő elemek tehát fényesek és simák, a háttér ezzel ellentétben matt és plasztikusan is megjelenő formát ölt.

Szintén síkszerű elemekből építettem fel két tusrajzot is, melyek formái: meghatározatlan térben lebegő szabályos síkidomok perspektivikus képeikként jelentek meg, ha-



31. Appelshoffer P.: *Irigység* (2003)

¹⁴⁸ Ezek a képek sok tekintetben hasonlóak voltak *Gerhard Richter* legkorábbi absztrakt képeihez. Vö.: *Természetes és művi csodák* alcím: 42. oldal.

sonlóan néhány korábbi munkám elemeihez. Valamiképpen a horror vacui¹⁴⁹ törvénye jutott igen erősen érvényre ezeken a grafikákon. A mintázat az egyik esetben mereven vonalas, a másikban viszont sokkal organikusabb megoldású volt. A képeket felépítő három-, illetve négyszögletű formák ábrázolásmódja kevésbé volt térbelinek mondható. Az ábrázolt elemek, sűrűségüknél és homogén felületüknél fogva összeolvadtak, s háttérként süllyedtek a képi tér mélységébe, míg a fennmaradó világosabb formák átvették a főszerepet a kompozícióban. A háttér-előtér fogalma tehát relatívvá vált. Mindent kitöltő mintázatuk jellegüknél fogva, illetve tónusuk szerint is határozottan elkülönültek. Tus és tinta rétegződéséből néhol sejtelmesen csillogó felület jött létre.

Ellenben egy másik tusrajz áttetsző síkjai egyértelműen téri mélységekben forogtak. Átlátszó felületüket sűrű minta borította, melyek a fedéseknél összeadódtak. A kompozíció központi együttesét sötét és tekervényes vonalerdő ölelte körbe.

A szemcsés, illetve sima felületű festőalappal kísérleteztem két egészen apró képen, szembeállítva egymással a festőalap és az ábrázolás tulajdonságait. Amíg az első kép esetében, az alapba karcolt egyenes vonalaktól indultam ki, addig az utóbinál az informel módon kezelt homokos alapra, teljesen merev geometrizáló ábrát szerkesztettem.

Két szentábrázolásomnál is az érdes alapba karcolt, majd később meg is festett egyenesek, illetve egyszerű geometrikus formák határozták meg a kompozíció alapját képező vonalstruktúrát. Hátról-felülről sugárirányú egyenesek keretezték a kör- és kvázi-ellipszisívekből felépülő figurákat, miközben a háttér horizontálisan is osztott volt. Az ikonszerűséget a statikus és leegyszerűsített emberábrázolásokon kívül, az arany- és ezüsfesték használatával igyekeztem erősíteni. A képek utólagos megfigyelésekor szomorúan – s végül is egyben büszkén – konstatáltam kísérteties hasonlóságukat *Paul Klee* bizonyos munkáihoz,¹⁵⁰ akinek életművét egyébként igen nagyra tartom.

Egy régebbi, vászonra festett portrémát tüntettem el meglehetősen semleges és áttetsző földszínnel történő alapozás által. Ezt néhol visszakapartam, kissé megromgáltam, s így jutottam el a *Máriát* ábrázoló képecske alapjához. A *Szent Szűz*

¹⁴⁹ Azaz: irtózás az ürtől: a képzőművészetekben a rendelkezésre álló tér, a képfelület teljes kitöltése. Lásd: *Csibra és Szerdahelyi*, 1978: 108. oldal.

¹⁵⁰ Gondolok itt elsősorban *Klee Elkínzott* (1935) illetve *Senecio* (1922) című képeire.

alakja szintén alapvető geometrikus elemekből épült fel, ám itt a figura ábrázolásánál és a háttérnél egyaránt elhagytam a kemény kontúrokat. Az alap színén kívül kizárólag aranyat, ezüstöt és grafitot – amely szintén ezüstösen csillogó felületet eredményezett – használtam. *Mária* áldott állapotban van a képen, s hasának átlátszóvá tételével válik láthatóvá a fejfelé gubbasztó magzat. Mint sok más alkalommal, itt is a téma primer felmerülését követő közvetlen asszociációmát tettem láthatóvá a képen. Ez a megfogalmazás – mintha röntgenszemekkel látnánk a várandós asszonyt – idegennek tűnhet ugyan a klasszikus ikonok képi világától, ugyanakkor szimbolikus hangvétele alapján, úgy véltem mégis beleilleszthető abba.

Több nézőpontúak

Néhány pontosítást végeztem, majd befejeztem egy korábban megkezdett, *Szürkület* című festményemet (33. kép) valamint elkészítettem a hasonló felfogásra



32. Appelshoffer P.: *Álmodjunk!* (2003)



33. Appelshoffer P.: *Szürkület* (2003)

épülő *Álmodjunk!*-at. (32. kép) Az említett két kép színmezői pontosan előrajzolt mintát követnek és ezáltal – végső megjelenésük differenciáinak ellenére – szorosan kapcsolódnak egymáshoz.

A mintázatok a következőképpen születtek: három kontúrrajzot készítettem ugyanazon csendélet három nézetéről, s ezekből kettőt-kettőt rajzoltam egymásra mindkét vásznon. A munkákat tehát az is összekapcsolja formailag, hogy így a vásznanon egymásra komponált két-két rajznak egyike megegyező. Később a képeket három-három, nagyjából egyforma területű vízszintes sávra osztottam, szimmetrikus elrendezésben.

A *Szürkület* esetében, a középső tartományban lévő színek – vagyis a vörös, a zöld, a sárga, a lila, a kék és a narancs – homogén mezőket alkotnak és teljes intenzitásukban jelennek meg. Ez vélhetően *Johannes Itten* – az egyes színek mennyiségeinek egymáshoz való helyes arányait kutató – írásainak¹⁵¹ is köszönhető, melynek rendezőelveit igyekeztem szem előtt tartani és felhasználni. Első lépésben az egész képet az említett irányelvek mentén festettem meg, csak ezután következett a három részre osztás. A középső rész koloritját érintetlenül hagytam, viszont az alsó és a felső sáv színeinek mindegyikére saját komplementerét lazúroztam. A harsány színek erejét ezzel kioltottam, helyettük a legkülönbözőbb szürkeárnyalatok jelentek meg.¹⁵² A lazúrfestés egyenetlensége és az egyes pigmentek fedőtulajdonságainak változékonysága érdekes textúrát eredményezett. A középső sáv, illetve a szélső részek közötti feszültséget tovább növeltem azzal, hogy középen szalagszerű fekete vonalakkal oldottam meg a kontúrokat, ellentételezve a szélső területek érzékenyen változó fehér vonalstruktúráját. A három főegységet, az összes többi kontúrnál markánsabb, egyenletes és közepszürke vízszintessel választottam el egymástól.

A szintén hármassávú *Álmodjunk!* című képen a középső – akvarellal, tussal, ceruzával megdolgozott – képsávot alulról és felülről, egy-egy színben szegényebb, de határozottan vonalas terület fogja közre. A középső egység már-már eltűnni látszó, vékonyka ceruzavonalai által meghatározott formák koloritja igen érzékeny. Pasztellszíneik nem rivalizálnak egymással, igyekeznek bensőséges egészet alkotni. Intenzitásuk változó: finoman sűrűsödnek, majd ugyanígy halnak el. Szivacsosak, fröcsköltek és a plasztikusság illúzióját keltik. A központi részt egy-egy kóppottas-vörös alapozású terület keretezi. A monokróm háttér előtt határozott fekete vonalak húzódnak, akár egy műszaki rajzon, s az összefoglaló nagyobb formai egységeknél kiemelt módon jelennek meg. Ez utóbbiak, áthaladva a sávokat elválasztó hártán, továbbra is megtartják szerepüket, de közben fel is oldódnak a megváltozott közegben. Makro- és mikrovilág, szikkadtság és nedvesség, esetlegesség és kiszámítottság, tér és sík, szín és forma találkozásáról, s meglehetősen utközéséről van szó. Végtelen apróságok és végtelen hatalmasságok között kell meghatároznunk helyünket

¹⁵¹ Lásd: *Itten*, 2002.

¹⁵² Főként tehát a komplementerek egymásra gyakorolt kiegészítő-semlegesítő hatása érdekelt. Igen hasonló érdeklődés sarkalja *Gerhard Richtert* is egyes szürke és egyes színmező képeinek létrehozatalára. Lásd: *A szürke vég* közcím: 64. oldal, illetve *Pixelesek* alcím: 54. oldal.

egy végtelen térben. Ez igen nehéz feladat, sőt talán lehetetlen. Valószínűleg pontosan ezért vált – igen hosszú időre – meghatározó képi feladattá a számomra.¹⁵³

Forgatás

Fentiekhez hasonlóan két vonalrajzból indultam ki egy másik csendéleten, melynek címe: *Szintetikus gyümölcstál*. A legalapvetőbb különbség az eddigiekhez képest, hogy ebben az esetben az egymásra kerülő két rajz különböző csendéleteket ábrázol, s nem ugyanazt más-más nézetből. A látványban fellelhető árnyékok is kontúrozva jelennek meg. A kompozíciót felépítő legfontosabbnak ítélt vonalakat feketével emeltem ki. Ezek jellegei a két rajz esetében eltérnek egymástól. Míg az egyik alapvetően kerekded és íves – ha úgy tetszik – nőiesebb karakterű, addig a másik határozottan kemény és szögletes, vastagabb vonalakkal áll. A homokos alapon a színeket áttetsző hártyakén alkalmaztam, amitől a kép központi része színes ólomüvegablakhoz vált hasonlóvá.

Egy korábbi – locsolókanna kontúrját, annak tömegközéppontja körül fázisonként elforgatott módon ábrázoló – festményem ötletéből kiindulva kezdtem neki egy sorozatnak, melynek már előljáróban a *Kertész legyek* címet adtam. Az alapötlet adó képhez hasonlóan, az elforgatott kertészeti szerszámok kontúrjainak szintézisével egy-egy virágmintát szerettem volna megalkotni. Az organikus struktúrák már konkrét megfestésük előtt, ha csak kevéssé is, de érzékelhetővé váltak. Plasztikájukat a sima festőalapra készített durvább felülettel alakítottam ki. Az alap kiképzése, illetve a centrálisan szimmetrikus elrendezés, igen erős mandala-jelleget kölcsönzött az egész kompozíciónak, noha annak tartalmi vonatkozásaihoz nem sok köze volt.¹⁵⁴ A kontúrokat a vászon fehérségével kívántam ábrázolni, mintegy hiányként jelenítve meg azokat. A vonalakat – még a vászon alapozása előtt – halványan felrajzoltam. A sorozat három tagjából kettőt – a háttér kivételével – megfestettem. A harmadik esetben csupán a plasztikusan megformált alapozás készült el. Ekkor ugyanis elakadtam a munkafolyamatba, ráadásul a már megfestett részek nem megfelelő precizitása is kedvemet szegte. A képeket fálnak fordítottam és pihentetni kezdtem őket. Egészen addig pihentek, ameddig egészen más jellegű festmények nem kerültek rájuk.

¹⁵³ Vö.: *Elhúzódó gesztusok* alcím: 45. oldal.

¹⁵⁴ Vö.: *Dahlke*, 1994.

Ezt követően még három kisebb, a látvány különböző nézeteinek szintetizálásán alapuló képet kezdtem el, végül azonban mindet félretettem.

T-á-j-k-é-p

Felvázoltam egy nagyobb méretű – 150 × 200 centiméteres – tájkép alapstruktúráját, a műteremből elem táruló látvány alapján. A vázlatos látkép bizonyos négyzetes részleteit – mintegy ablakként kezelve azokat – fedetlenül hagytam, míg a kép többi részét kitakartam. Az így létrejött ablaknyílásokat úgy választottam ki,



34. Appelshoffer Péter: *T-á-j-k-é-p* (2004)

hogy azok a tájkép olyan részletei legyenek, amelyek önmaguk is zárt képi formát – különálló kompozíciót – alkotnak, valamint elég izgalmasak a számomra ahhoz, hogy folytatásra motiváljanak. Képek voltak a képben. Az egyes képrészek elkészültekor, csak a takarások levétele után vált láthatóvá a teljes kép. Ekkor dőlt el, hol

kell még esetleg hozzájuk nyúlnom, illetve milyen irányba szükséges vinnem a kép egyes részleteit, ezáltal esetleg a kompozíció egészét.

Megtalált fundamentum

A meglehetősen tömény fenti felsorolással arra igyekszem rávilágítani, mennyire sokfelé tapogatózva, kísérletezve kezdtem meg mesteriskolás tanulmányaimat. Ez a sokirányú, gyakran egymásnak ellentmondó, vagy legalábbis annak tűnő problémakörrel kapcsolatos szemlélődés jó darabig lendületben tartott, ugyanakkor rengeteg új tapasztalattal ajándékozott meg. A túlzottan szerteágazó tevékenység azonban, egy idő után megoldhatatlannak tűnő problémákat vetett fel. Át kellett gondolnom – szinte kiásnom magamból – mi is tulajdonképpen az az állandó jellemző, ami én vagyok, ami belőlem a munkáimban minden esetben jelen van. Elengedhetlenné vált, hogy feltárjam azt a legbelső és legfontosabb problémát, melynek megoldása első

mozgatórugómként visz előre az alkotásban. Mindezt persze nagyon finoman, ne-hogy azt a bizonyos lebegő figyelmet¹⁵⁵ hirtelen leszállásra kényszerítsem.

Végül is arra jöttem rá, hogy a keresett fundamentum nem más, mint pontosan az a szerteágazó, már-már összefoghatatlannak tűnő érdeklődés és kíváncsiság, ami bennem mindenek felett megvan, s amely részben meggátolja hogy huzamosabb ideig tudjak a vizualitás egy-egy – szűken körülhatárolt – területére összpontosítani.

Ideális elképzelések

Nem léphetünk bele kétszer

„Tág a világ, mint az álom / Mégis elfér egy virágon” írja *Weöres Sándor Pára* című versében. A világ egészének – akár ha teljességében, akár mint rendszert tekintjük – leképzése vagy pusztán befogadása egyszerűen lehetetlen. Ez nem is volna baj önmagában, ha nem lenne

minden ennyire léttel teli, érdekes és vonzó, ugyanakkor – a mikro-faunától a makrokozmoszig – alkalmas arra, hogy a befogadót összezavarja, hogy az összpontosítani kívánó művész figyelmét megossza. De miért és pontosan mire is akarom én a figyelmemet ráerőltetni? Miért is nem elemzem egyszerűen azt: hogyan és hová oszlik meg a figyelmem? Az ismeretszerzés sokirányúan letapogató mozgá-



35. Roman Opalka fotósorozata (1965-)

sa¹⁵⁶ is lehet kutatásaim tárgya. Hiszen a legutóbbi évtizedek művészeti történései „... nem a stílusok és technikák, műfajok és irányzatok változásáról, hanem elsősor-

¹⁵⁵ Amelyet *Freud* javasol a pszichoanalízis módszertanában. Vö.: *Stilustalan sokszínűség* alcím: 26. oldal.

¹⁵⁶ Sokirányú megfigyelés, melynek nem más a legismertebb képviselője az állatvilágból, mint a kaméleon. Lásd: *Stilustalan sokszínűség* alcím: 25. oldal.

ban az észlelésmódok elmozdulásáról és átrendeződéséről szól” írja *Tillmann*. (2004: 11. o.)

A világ nem lehet ugyanolyan minden időpillanatban, s mint azt *Hérakleitosz*¹⁵⁷ óta tudjuk, nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba sem. Amennyiben valami csoda folytán mégis minden változatlan maradna, én a megfigyelő, a befogadó aki – mint e világ része – minden pillanatban, ha csak kis mértékben is, de más vagyok. Ha abbahagyok majd később folytatok egy képet, már más ember festi azt tovább – más mint aki előzőleg voltam – ez kétségtelen. *Roman Opalka* így foglalja össze saját munkáján keresztül a fentieket: „Amikor minden reggel belenézünk a tükörbe, azt hisszük ugyanazt az arcot látjuk; és mégis, nem ugyanarról van szó... minden munkafázis után lefényképezem magam, ezt azért teszem, hogy láthatóvá tegyem az átétet, az idő által alkotott körvonalazhatatlan igazságot.” (*Legros*, 1992)

Olyan gyors változások lépnek a művészeti jelenben – az egykor adott – állandóság helyébe, amelyek megfelelnek a korunk által is erősen meghatározott észlelés illékony jellegének. Ezt a rengetegféle külső illetve belső állapotot, s azok folyamatos mozgásait talán meg sem próbálhatom egyetlen kizárólagos – hozzám kötődő és belőlem kiáramló egyedi – stílus vagy kifejezésmód alá rendelni. Inkább lehetőséget teremtek és – bizonyos alkatomból vagy beállítódásomból adódó keretek között – szabad utat engedek a megfelelő vizuális megfogalmazásoknak és a bennem rejlő változások megnyilvánulásainak. Ha ezt képileg kívánom kifejezni – márpedig festőként mi mást is tehetnék – akkor a festővászonon kell szintetizálnom a külső és/vagy belső átalakulás jelenségeinek összességét.

Mihez képest?

Søren Aabye Kierkegaard elgondolása szerint folyamatosan valamihez viszonyítva vagyok önmagam.¹⁵⁸ Saját képmásom is annak alapján alakul ki tehát a számomra, ahogy egykor kisgyermekként láttam meg magam az édesanyám szemében. Az énem meghatározója mindig az a valami – pontosabban sokkal inkább valaki –

¹⁵⁷ *Epheszoszi Hérakleitosz* (kb. Kr. e. 535–475). *Hérakleitosz* azt mondja valahol, hogy minden mozgásban van, és semmi sem marad változatlan, és a folyó áramlásához hasonlítva a létezőket, azt mondja, hogy nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba. Vö.: *Platón*, 2008b.

¹⁵⁸ Vö.: *Kierkegaard*, 1993, illetve *Søren Kierkegaard: A szubjektívvé válás in: Köpeczi*, 1984.

akivel szemben önmagam vagyok. Ez az én, annál valósabb és állandóbb, minél valósabb és állandóbb maga a visszatükröző felület. Ez az elmélet egyébként nem más, mint a fejlődéslélektan egyik alaptézise. Más önmeghatározással bír a családban élő, s szüleit csodáló kisgyermek, mint később ugyanő, a világgal viszonyba került felnőttként. Énünk tehát egy állandó, illetve egy folytonosan változó részből áll össze. Az elsőt – amely normál esetben magába foglalja a másodikat – akár nevezhetem az énem ideájának, míg a változó részt az előbbi pillanatnyi megtestesülésének.

Képeimen is hasonló elv szerint teremődik meg az egyes képrészletek egész kompozíción belüli identitása – bár ez már egy jóval célirányosabban az alkotó által irányított folyamat eredménye. Amennyiben pusztán hiú ábránd – hogy akár biológiai, akár szellemi értelemben – teljes mértékben individuum legyek, eszerint mindkét vonatkozásban valamiféle egyveleg vagyok. Tartalmazom az ősköztől rám maradt lerakódásokat és beidegződéseket, s a kor lenyomatát is amelyben élünk.¹⁵⁹ Így persze igen nehéz objektív módon szemlélni a világot. Nálam sokkal inkább szofisztikált módon fejezi ki ugyanezt *József Attila A Dunánál* című versének¹⁶⁰ néhány ideillő sora: „Én úgy vagyok, hogy már százezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen. / Egy pillanat s kész az idő egésze, / mit száz ezer ős szemlélget velem.”

Meggyőződésem, hogy minden megismerés felismerés, pontosabban azonosság felismerése. Az ismert jelenségeket is ugyanaz a logika építheti fel, mint a számkra ismeretlenekre. A megismerésnek ugyan nincs közvetlenül kapcsolódása a logikához, ellenben az azonosságnak viszont van. Ebből adódóan a logika elősegíti a megismerést. Mivel pedig – mint említettem¹⁶¹ – nekem egyik legfontosabb célom a megismerés, ilyen vonatkozásban természetes, hogy érdekel a logika is.

„Mi emberek, utánozó majmok vagyunk” – állapította meg igen találóan *Molnár Tamás*¹⁶² filozófus – természetesen némi, kollektíve önirónikus kicsengéssel – a Magyar Képzőművészeti Egyetemen tartott kurzusának egyik előadásán. Mindig szükségünk van tehát a már meglévő gondolatokra, melyekhez sajátjainkkal – ideális esetben olyasvalamivel, amire ebben a formában és összefüggésben még senki nem

¹⁵⁹ Erre már korábban is utaltam a *Nincs új a Nap alatt* alcímben: 42. oldal.

¹⁶⁰ Lásd: *József*, 1961.

¹⁶¹ Lásd: *Reprodukált fénykép* alcím: 33. oldal.

¹⁶² *Molnár Tamás* (Budapest, 1921. június 26.) az Egyesült Államokban élő, de Magyarországon is tanító és publikáló katolikus filozófus, történész, politológus. Tanulmányait 1948-tól a Brüsszeli Egyetemen, francia irodalom és filozófia szakán végezte, majd 1952-ben a Columbia Egyetemen filozófiai doktorátust szerzett.

gondolt – kapcsolódhatunk. Eközben nem árt, ha önhittségünket félretéve tisztán látjuk, hogy ez a közös tudás tölti ki koponyánk túlnyomó részét.¹⁶³

Áttétek és áttételek

Egy hír – teszem azt egy háborús eseményről, többszörös áttételen, tehát többszörös torzításon keresztül jut el érzékelésünk és értelmezésünk szubjektivitásához. Bármennyire is tisztában vagyunk esetleg ezzel a jelenséggel, s bármennyire kritikai álláspontot foglalunk el vele szemben, az adott híradás ügyesen lecsupaszított lényegét mégis valamiféle tényként tudatosítjuk magunkban – vagy rosszabb esetben az tudatosítja magát bennünk. Sajnos hasonló a helyzet az összes többi, a világból származó információval kapcsolatos viszonyunkat illetően is. A szemlélő már *John Fitzgerald Kennedyt* vagy az úrrakétát is csak a médiumokból elérhető és megismerhető közhelyként látta.¹⁶⁴

Minél nagyobb terjedelművé és mindent átfogóbbá válik a tömegkommunikáció, annál tökéletesebbeknek kell lenniük az egyén és a társadalom közötti filtereknek, s főként elvárható ez a művészek esetében. „Az »elérhetőség« fejlettsége ellenére a személyes életstratégiánkban nem kevés múlik az »információk« távoltartásának mértékén.”¹⁶⁵ (*Tillmann*, 2004: 44. o.) Ez a megfigyelés igaz az információknak mind a tartalmi, mind pedig a formai – ha van, képi – részére egyaránt. Léteznek-e ezek a történések egyáltalán és ha igen, vajon olyan formában-e, amelyben megismerhetjük őket? Melyek azok a tényezők és paraméterek, amelyekről nincs tudomásunk az adott dologgal kapcsolatban? Ezeket a kérdéseket gyakorlatilag minden észleléssel kapcsolatban fel kellene, hogy tegyük magunknak, de valljuk be: így élni meglehetősen nehéz.

Mai társadalmunkban rohamosan bővül és hasonlóan nagy lendülettel gyorsul az információk elérésének lehetősége. Ugyanakkor sokkal kisebb mértékben tágul a valós mélységeiben megismerhető és ellenőrizhető jelenségek köre. Ilyesformán, ha gondolkodásomat és alkotótevékenységemet a valóságra szeretném építeni és vonatkoztatni, akkor ebből a szempontból az említett információhalmaz jelentős hányada

¹⁶³ Véleményem szerint, *Gerhard Richter* lényegében ezt a – kollektív tudással kapcsolatos – problémakört érinti, amikor elkészíti a *48 portrét* vagy az *Áttekintés* című nyomatot. Vö.: Történeti *fényképek* alcím 38. oldal.

¹⁶⁴ *Robert Rauschenberg* erre utalva tartja meg a nyomtatás rasztereit. Vö.: *Belting*, 2006: 114. o.

¹⁶⁵ Kiemelés a szerzőtől.

használatlanná válik a számomra. Hogy ne érezzem magam bizonytalan talajon, az általam legközvetlenebb módon hozzáférhető tapasztalataimmal foglalkozom: a térbeli látvánnyal és az ehhez kapcsolódó belső működéseimmel.

Naivan logikus

Egy látvány után készült kép megfestése mindenképpen és elkerülhetetlenül redukció, lévén egy dimenziónyi ugrás a modell és az ábrája között.¹⁶⁶ Ezt – az elmaradó dimenzió megnyilvánulását – mutatja be plasztikusan a *Stephen Hawking* (1988, in: *Lippincott*, 2002: 203. o.) által leírt következő jelenség: „... a négydimenziós tér-időben a testek mindig egyenes vonalú mozgást követnek, de számunkra a háromdimenziós térben ez úgy jelenik meg, mintha görbe pályán haladnának. (Olyan ez, mintha dombos felszín fölött szálló repülőgépet néznénk. Noha a gép a háromdimenziós térben egyenes vonalon halad, árnyéka görbét ír le a kétdimenziós földön).”

Ahogy az imént említettem, a kép szükségszerűen reduktív. Azonban – legalábbis saját munkáim esetében – egyben dedukció is, azaz többféle megoldáshoz vezet el ugyanabból a láthatóból kiindulva. Az észlelés és leképzés esetleges világossága, illetve tisztasága, természetesen nem jelenti annak kizárólagosságát. Legyenek bármily találóak is az egyes megoldások, azok kizárólag szubjektív vélemények, azaz doxák.¹⁶⁷ Ha azt veszem alapul: igaz az, ami mindig egyformán azonosnak mutatkozik, akkor ezek a vélemények tehát, nem igazak de nem is tévesek, sokkal inkább valószínűségük van, amely pedig az adott észlelés világosságával arányos.¹⁶⁸ Ekkor még nem is szóltunk az észleletek korlátairól, melyeket *Richter* említ meg: „Bizalmatlan vagyok a tökéletlen és korlátozott érzékeink által nekünk közvetített képpel kapcsolatban. A szemünk a túlélés érdekében fejlődött ki. Az a tény, hogy a csillagokat is láthatjuk, pusztán véletlen.” (*Richter*, 1995: 73. o.)

Igen naiv vagyok – mint általában sokunk – az élet legtöbb vonatkozásában. Sok mindent ismerhetek, tudhatok, vagy később megtanulhatok. Ez a tudásmennyiség azonban mégis mindig elenyésző marad azon tartalmak mellett, amelyekre még

¹⁶⁶ Ilyen értelemben a fotóról való munka ugyan további áttéteket képez a valóság és az alkotó között, viszont maga a megfestés kevésbé reduktív folyamat.

¹⁶⁷ A doxa olyan véleményt jelöl, amely lehet, hogy részben igaz, ám igaz voltát nem lehet teljesen bebizonyítani. „Ha úgy beszélünk a valóságról, hogy folyton keletkező és mindig elmúló dolgokon van a szemünk, s miközben beszélünk csak érzékeinkre, az érzéki észrehevésre, észlelésre támaszkodunk, akkor aligha mondunk többet pusztán *véleménynél* (doxa). (*Turay, Nyíri és Bolberitz*, 1999: 75. o.)

¹⁶⁸ A gondolatmenet gerince *Platón Az állam* című művéből (2008a) származik.

ezután is csak gyermeki egyszerűséggel csodálkozhatok rá. *Tillmann* szerint „... elengedhetetlen, hogy a művész megőrizze másnyelvű *dadogását és hebegését*. A csodálkozás, az értetlenség, a megdöbbenés és a rákérdezés filozofikus képességét és ebből eredő, első látásra akár kommunikációképtelennek tetsző megnyilatkozásmódját.”¹⁶⁹ (*Tillmann*, 2004: 26. o.) Ilyen irányú képességeimet szeretném minél hosszabb ideig, lehetőleg egész életemre megőrizni. Nagyon is lényeges számomra a szinte bármire való rácsodálkozásnak, vagy ha úgy tetszik nyitottságnak a képessége, s ehhez a képességemhez természetesen határozottan ragaszkodom is. Naivan tehát, ugyanakkor meglehetősen szubjektíven tekintek a saját logikai lényem által létrehozott képekre is, melyek végső értelmére is csak utólagos oknyomozással deríthetők fényt nem egy esetben.

A hegeli gondolatmenet szerint, a tudásomból és énemből szintetizálódó tudatom kétféleképpen kezelheti, illetve értelmezheti a világot: készen kapottként – környezetétől teljes mértékben függetlenként – s ekkor realistiként működik, vagy feltételezve saját szerepét és tételezését a nagybetűs dolgokat illetően. Utóbbi esetben viszont idealistiként funkcionál. Mindenképpen ez utóbbi kategóriába sorolnám magam, ha már feltétlenül e kettő közül kell választanom,¹⁷⁰ jóllehet úgy érzem, hogy nálam e kétféle gondolkodás egymással összehangoltan, paralel módon működik.

Az idea ugyan feltárul az egyedi létezőben – s az egyediből eljuthatunk az általánosig – ám különböző útvonalakon haladva más és más általánosságokhoz juthatunk el. Az idea foglalja magába és raktározza el mindezeket a visszacsatolt általánosságokat. A művészet szemlélésének módja igen szorosan kapcsolódik a korunkra jellemző látás aktuális konvencióihoz. Ezt a jelenséget nevezik *period eye*-nak, azaz korszakos látásnak – tulajdonképpen a kor szemüvegének. Olyan előfeltételeket jelent ez, amelyek pusztán fiziológiai paraméterekkel nem magyarázhatóak.¹⁷¹ Ehhez kapcsolódva, azt is el kell fogadnunk: „... ahhoz, hogy valamit újként tapasztalhasunk meg, már ismertnek kell lennie, az ismeretlent pedig nem lehet újként felfogni, mert egyáltalán nem lehet felfogni.” (*Flusser*, 1996: 11. o.) Senki sem látja tehát,

¹⁶⁹ Kiemelés a szerzőtől.

¹⁷⁰ S ennek talán nem mondhat ellent a hétköznapi élettel kapcsolatos – édesanyám által oly sokszor kifogásolt – túlzott racionalizmusom sem.

¹⁷¹ Vö.: *Belting*, 2006: 217. oldal.

hogy milyenek a „dolgok”, ha nem tudja milyeneknek kellene lenniük.¹⁷² E tudás bővítésének egyik leginkább hatékony előmozdítója pedig maga a festészet.

Nyelvtan

Ez sem lineáris

Korábban meg voltam győződve arról, hogy művészetem lényege és végső célja nem lehet más, mint annak a személyemre szabott képépítési metódusnak és struktúrának a megtalálása, amelynek segítségével az egész – immanens, illetve extern – világ maradéktalanul megérthetővé és leírhatóvá válik a számomra, illetve optimális esetben mások számára is. Ezt olyan folyamatként fogalmaztam meg magamnak, amely a szakmai progresszió mellett, leírható – szellemi és erkölcsi elemeket egyaránt tartalmazó – jellemfejlődésként is. Ezt a – lineárisan egyetlen cél irányába törekvésen alapuló – felfogást ma már nem tudhatom maradéktalanul a magaménak.

Megfigyeltem továbbá, hogy talán a bennem állandóan zajló – legkülönfélébb okokra visszavezethető – pszichikus, vagy akár fizikai változások is hatással vannak irányultságom megváltozására. Szinte teljességgel lehetetlenné teszik ugyanis egy egész életre szóló – homályos és igen távoli megvalósulás elérésére irányuló – művészeti program permanens véghezvitelét. Ma – valószínűleg *Gerhard Richter* hatásának köszönhetően is – sokkal inkább gondolkodom több, egymás mellett paralel módon futó szellemi tevékenységben, illetve általános megközelítésben. Ezek a tevékenységek és megközelítések időnként ideákat, majd azoknak megfeleltetett képi megfogalmazásokat gerjesztenek. *Umberto Eco* úgy érzi kijelenthetjük, hogy „... a művészetben a tartalom és a forma elválaszthatatlan. Ezalatt nem azt kell érteni, hogy a két szintet – s az azokon végbemenő specifikus jelenségeket – nem lehet megkülönböztetni, hanem azt, hogy a két szinten bekövetkező változások mindig egymás függvényei lesznek.” (*Eco*, 2006: 343. o.) Töredezett látványt tehát töredezett nyelvezettel mutathatok be.

¹⁷² Vö.: *Németh Lajos*: A vizuális konvenciók szerepe a képzőművészet befogadásában in: *Szerdahelyi*, 1972.

52 nyelvezeti kérdés

Mit tehet az ember, pontosabban a festő, ha ennyi kérdés halmozódik fel benne? Miért is ne próbálhatnám meg – gondoltam – lejegyezni ezeket a végeláthatatlanul fel- és felmerülő gondolatokat valamint kételyeket, melyeket alig győzők megválaszolni magamnak? Vajon új nyelvezetet teremt – teszem azt egy író – aki eldönti, eztán csak kérdő mondatok formájában fejezi ki gondolatait? Vagy mindez csak pusztán formalitás? Elégséges, ha mindössze kérdőjelet tesz minden mondat végére, vagy más, mélyebben a szerkezetben vagy a kifejezésben rejlő változtatásokkal is élnie kell? Nyelvezeti kérdés-e ez egyáltalán? Jó-e az nekem vagy másnak, ha átrágom magam azokon a kérdőjeleken, melyek például egy kép kapcsán felöltöttek bennem, netán rögzítem is azokat? Nem lesz ettől túl töredezett a gondolatmenetem? Megpróbáljam-e egyáltalán?

Akkor jöhetnek a kérdések?

Létezik-e egyáltalán és ha igen, mi vagy mik azok az összetevők, melyeket a festészet tiszta elemének, elemeinek nevezhetünk? Bizonytalan kiterjedésű és színű folt vagy nyom, melyet a művész például ecsetjével helyez el a vásznon, vagy egy egészen más karakterű precízebb, s talán egyúttal konkrétabb geometriai építőkocka, amit szinte megszerkeszt a festő? Esetleg pont azért, hogy tökéletesen homogén színű mezőket határoljon el vele? Közelebb jutunk-e vajon a festői elem tisztaságának kérdéséhez, ha precizitásának, illetve konkrétságának mértékét tesszük mérlegre? Megkülönböztethető egyáltalán tiszta és nem tiszta festői nyelvezetet? Helyes-e egyáltalán az effajta kérdésfeltevés?

Amennyiben viszont már felmerült a fenti fogalom, fel kell tennünk a kérdést, miszerint melyik a tisztább: *Malevics* négyzete, amely egy idea leképzése, vagy pedig *Mondrian* eljárása,¹⁷³ ahogy a látványt tisztítja meg, s viszi el azt a képileg lehető leginkább lecsupaszított és puritán ábrázolás irányába? Minősíti-e a művészt nyelvezete? Megelégedhetünk-e azzal, ha életünk folyamán egyetlenegy nyelvezetet, kifejezési formát kitaláltunk? Hogyan viszonyulhatok ahhoz, ahogy *Cézanne*-tól kezdődően, lényegében megszűnik a valóságos festészeti ikonográfia, s a képépítés strukturális problémái kerülnek a helyére? Mit nyertünk és mit veszítettünk ezáltal? Ugye

¹⁷³ *Mondrian* festészeti eljárásáról bővebben lásd: *Busignani*, 1968. *Hajdú István* (1987) illetve *Susanne Deicher* monográfiája (2006) pedig magyarul olvasható.

milyen jól mutatja ezt a jelenséget, maga a képépítés kifejezés, mellyel mostanában annyit találkozunk, s melyet magunk is oly gyakran használunk?

Mennyire vagyunk egy-egy korstílus vagy – vizuális értelemben vett – világnézet hatása alatt akkor, amikor azt gondoljuk, eredendően újat hozunk létre. Látjuk-e, hogy az előbb említett *Mondrian* milyen erősen kapcsolódik még a korábbi, klasszikusnak nevezhető festészeti eljárásokhoz? Észrevettük már, hogy miként érhető tetten az egyes korok képi (és általános) gondolkodásmódja például a különböző időkből származó antik vázahamisítások stílusjegyein?¹⁷⁴ El kell-e tehát fogadnunk ezek alapján, hogy bármennyire is hitegettük magunkat, sajnos vagy szerencsére nincs új a Nap alatt? Tudjuk-e a választ arra, miért kerül előtérbe és válik a tematikánál is fontosabbá általában a modern művészetben a nyelvezet kérdése? Nem disszonáns-e azt mondani, hogy a tartalom (téma) és forma egymás mellett létezése után, ma a vizuális alkotások nagy részével kapcsolatban azt a megállapítást tehetjük: témája a forma?

Mire juthatunk, ha végiggondoljuk *Barnett Newman* mondatát, miszerint: „Görögország ismerte a formát és a tartalmat, az eszményi formát – a szépséget; az eszményi tartalmat – a tragédiát?” (*Newman*, 1948) Az eszményített és tökéletes forma tehát nem más, mint a szépség? Ergo szépség = az ideális forma(nyelv) vagy a (nyelv)forma ideája? Foglalkozunk-e még egyáltalán a szépség fogalmával, vagy az már teljesen kikopott a művészeti, illetve esztétikai diskurzusból? Biztos, hogy az antik művek nyelvezete szorosan kapcsolódott és ugyanakkor eredeztethető is volt a természeti környezetből, de hogy áll a helyzet a mai vizuális nyelvrendszerekkel?

Tisztában vagyunk-e vele, honnan származnak alapvetően absztrakt nyelvi elemeink és a nyelvezeteinket felépítő strukturális modellek? Mikor kezdődik meg egy festői nyelv kialakulása: a művész kognitív vagy vizuális észlelésétől, a rendszer externalizálódásakor, illetve tartalmának hordozóra kerülésétől, vagy csak annak néző általi befogadásától? Feltétele-e az autentikus vizuális nyelvezetnek, hogy

¹⁷⁴ Összefüggésben a korábban említett (*Naívan logikus* alcím: 83. oldal) period eye jelenségével. Ugyanide kapcsolódik *Szilágyi János György* antik vázahamisításokkal foglalkozó tanulmánya (1987) is.

ügymond közérthető legyen?¹⁷⁵ Transzponálhatóak-e vajon az egyes festészeti nyelvezetek egymásba, valamint milyen módon és mértékben befolyásolja ez jelentéshordozó tulajdonságaikat? Egy nyelvrendszer más és más közegbe helyezve ugyanazt jelenti-e, vagy esetenként teljesen mást? Létezhetnek egyáltalán mindenhol egyformán jól érthető vizuális rendszerek, vagy a kultúrák különbözőségei határt szabnak ezeknek?¹⁷⁶

Elégséges-e manapság, hogy a maga nemében tökéletesen működőképes és logikusan felépített festészeti nyelvezeteket hozunk létre, anélkül hogy bármit is kifejeznénk ezekkel a gondosan kidolgozott rendszerekkel? Esetleg magában a nyelvezetben kell benne foglaltatnia a kifejezés erejének? Amikor a festészet helyébe a konstrukció lép és a műteremből laboratórium válik, akkor vajon a művészet összeolvad a tudománnyal – mely felé olykor sóvárogva kacsingat – minek eredményeképpen, képzőművész és tudós kísértetiesen hasonló modellel mutat be egy-egy jelenséget? Igaz volna, hogy az idea géppé válik, ami művészetet csinál, ahogy *Sol LeWitt* jelentette ki 1965-ben?¹⁷⁷

Zavar-e bennünket, hogy egy – a funkcionalitás szempontjából kifogástalan – nyelvi rendszert akár egy nagyobb teljesítményű számítógép is kidolgozhat, ellentétben a művészet érzéki, szellemi valamint képzeleti mozzanataival, melyek működtetésére kizárólag a gondolkodó ember lehet képes? Alapozódhat-e festészeti nyelvezet a véletlenre, s mennyire őrzi az meg eredeti jellegzetességét, az azt tudatosan felhasználó művész kezei között? Alkothatunk-e képeket nyelvezet nélkül és ha igen, minek nevezzük azokat? Automatizmusnak? Netán az automatizmus is egy önálló kifejezési forma, egy szuverén nyelv? Esetleg nyelvezet hiányában káoszt, kaotikus alkotást hozunk létre ez esetben? Mikortól vagy mitől válik egyáltalán a minta nyelvezetté?

¹⁷⁵ Választ adhat-e a közérthetőség problémájának taglalása arra, hogy miért lógott annak idején a falusi parasztházakban - az akkor kortárs - *Rippl-Rónai József* képeinek olajnyomatos reprodukciója a falon, s miért nem történik meg ugyanez a mai kortárs képzőművészeti alkotásokkal (s sajnos azóta már *Rippl-Rónai* képeivel sem)?

¹⁷⁶ Ahogy Európában érdeklődésre tarthat számot az afrikai szobrászat, úgy érdekl-e az afrikaiakat a kubizmus? Vö.: *Malraux*, 1976, 1997.

¹⁷⁷ Vö.: *Hangsúlyeltolások* közcím: 12. oldal.

Igaz lehet *Wittgenstein* ismeretelméleti alaptézise,¹⁷⁸ miszerint kérdés csak ott van, ahol válasz is létezik? Akkor ez most meg kellene, hogy nyugtasson, vagy magamban kell keresnem a válaszokat?

Abba tudom-e hagyni egy kis időre a folytonos kérdezőgetést?

Metódusok

Változatos inspirációk

Pszichikus beállítottságomból, adottságomból kifolyólag, gyakran nem vagyok képes tisztán új képet festeni, azaz minden friss gondolatnál tabula rasaról¹⁷⁹ indítani. Tudom, nem a legjobb tulajdonság, de általában hosszasan és körültekintően fontolom meg minden fontosnak ítélt lépésemet. Nem csak a festészet kapcsán felmerülő problémákon dilemmázom, de a régi és új szituációkon és kapcsolatokon, jövőn és múlton, sőt bevallom még ezen a disszertáción is.¹⁸⁰

Az okozatok egzakt okait keresem – jóllehet már nemegyszer kiderült – hogy ez egyáltalán nem tesz jót sem nekem, sem pedig a képeimnek. Megtapasztaltam: nem szerencsés túlzottan filozofikusan közelednem az alkotás folyamatához, mert akkor könnyen megeshet, hogy megtorpanok még mielőtt egyetlen vonalat is húztam volna, esetleg végül el sem kezdem a képet. Sokkalta szerencsésebb tehát esetemben, ha minél gyorsabban externalizálok magamból egy bizonyos vázat – egy primer asszociációt – amelyre aztán a későbbiek folyamán építkezhetek. „Talán jó lenne, ha egy ülésre meg tudnék festeni egy képet, bár lehet, hogy hamar megunnám, ezért inkább többször is átdolgozom, hogy szellemi állapotom tükröződését láthassam benne” idéződik fel *Matisse* – szinte *Opalka* előfutáraként értelmezhető – 1908-as töprengése *Lippincott* (2002: 204. o.) írásában.

Ha már amúgy is olyan változékony vagyok amilyen, legalább igyekszem megbízható és viszonylag konstans vizuális alapokhoz fordulni. Ezért indulok ki ösz-

¹⁷⁸ Lásd: *Ludwig Wittgenstein Logikai-filozófiai értekezés* (2004).

¹⁷⁹ Azaz: üres tábla. Ismeretelméleti fogalom, mely az empiristáktól származik. Eszerint születésünk nem hordozunk magunkban velünk született ideát vagy tudást, tapasztalataink és fogalmaink kizárólag neveltetésünkől és tanulmányainkból származnak. A kifejezést valószínűleg *Arisztotelész* (1988) használta elsőként, mintegy *Platón* ideatanára adott válaszként. Vö.: *Locke*, 2003.

¹⁸⁰ Ugyan cseppet sem tetszik, mégis valamiképpen erre vagyok predesztinálva, s közben nagyon is irigylem azokat, akik képesek mindig arról a bizonyos üres lapról indítani egy-egy új képet.

szetett, ugyanakkor jól áttekinthető téri helyzetekből. Az egyik jelenségnek egyféle, egy másnak esetleg egészen más tulajdonsága az, amely megragad bennem. Bizonyos típusú látványelemek és érzetek, illetve azok egyes részei más és más módon hatnak ránk, ebből adódóan másképpen dolgozzuk fel és máshogyan is tároljuk magunkban azokat. Különböző térbeli és pszichés szituációknál vagy időpillanatokban, a legkülönbélebb asszociációk kapcsolódhatnak ugyanahhoz a külső valósághoz érzékeléséhez. Ezek az asszociációk különböző mértékben függhetnek a környezetemtől, az érzékelésem állapotától, vagy akár aktuális belső viszonyaimtól is.

A fenti problémakör túlságosan tágnak és meghatározhatatlannak bizonyul az eddig ismert vizuális nyelvezetek által való leképzéshez. Ebből kifolyólag, vagy konkrétan kirajzolódó határokat kell neki szabni, vagy muszáj redukálni – ez azonban semmiképp sem történhet kényszeresen stilizált keret ráerőltetésével. „Mert a művész újabban már azzal adhat nyomatékot az egzisztenciájának, csak akkor lehet valóban autonóm, ha sikerül neki, hogy a kultúra kozmoszából kihalásos magának egy olyan szeletet, ami attól kezdve esztétikai értelemben véve megjelölt területnek számít – vagyis mindenki számára láthatóan az övé. És valóban az a helyzet, hogy ezek az esztétikailag szenzibilizált területek ettől kezdve tényleg úgy is szerepelnek a társadalomban, mint a művész magántulajdonai.” (Pernecky, 2006: 154. o.) A magam részéről, inkább lemondok az ilyen magántulajdonról, ha ennek áráként végleges döntést kell hoznom arról, milyen képet kell ezentúl – akár húsz vagy harminc év múlva festenem. Nem kívánom stílusjegyek közé bezárni magam, ennél sokkal nyíltabb próbálok maradni. A legfontosabb törekvés számomra mindig a megismerés marad, szem előtt tartva, hogy ami más formában létezik, az másképpen is ismerhető meg.¹⁸¹ Nem gondolom tehát, ismertetőjeleket kellene magunkra erőltetnünk, hiszen hozzánk tapadnak azok maguktól is.

¹⁸¹ Amint ezt már a disszertáció bevezetőjének legelején említettem: 4. oldal.

Elsődleges közelítés

Hordozóim fesztínét gyakran nem homogén és monokróm felületek adják, hanem önállóan is működőképes kompozíciók. Ilyenkor, kezdetben kétdimenziós formában rögzítem a külső vagy belső látványt. Később majd ez az (elő) kép, vagy egy látvány, netán mindkettő egyszerre hívja elő belőlem azt a képi formát és rendszert, amelyet a mű struktúrája megkövetel és amely teljessé teszi azt számomra.

Az egyszínű fehér vagy más monokróm koloritú fundamentumon sokszor képtelen vagyok elkezdeni a munkát, ezért – bár paradoxonnak hangozhat – a lehető leggyorsabban telefestem azt. Nálam valóságosan működik a sokat emlegetett horror vacui.¹⁸² Ilyesformán alakulnak elsődleges vizuális megközelítéseim. Egyszer tehát a természethez, illetve környezetemhez, majd saját kivetült képemhez viszonyulok, végül mindkettőhöz. Párbeszéd alakul ki a képpel és a képen belül egyaránt. Mindkét viszony egyformán fontos a számomra, így mindkettőt ábrázolom.

Az alapkép elkészülte után következik a kijózanodás, a terepszemle. Szembe-sülnöm kell saját alkotásommal, kivetült valósággal, a magamnak gyártott ready-made-del. Mit hoztam létre, mi jött ki belőle(m)? Mit hordoz a kép általában, s mit mond konkrétan nekem? Miféle részleteket és hogyan ír le a világ teljességéből? Milyen formákból áll és mit kezdhetek azokkal? Mihez köthetem, hol helyezkedik el? Mit tanulhatok és mit használhatok fel, majd vihetek tovább belőle? Egyáltalán miféle viszonyban van eddigi munkáimmal, illetve a világban már létezőkkel? Ezeket a kérdéseket, azt hiszem tudattalanul is mindig feltesszük magunknak egy-egy új alkotással kapcsolatban. Szinte egészen bizonyos, hogy az első képi felvetés valamilyen formában megragad, s bármennyire is képez koherens egészet, egyes részletei nagy valószínűséggel más és más folytatásra és kiegészítésre sarkallnak majd. Fentiek alapján, sok hasonlóságot fedeztem fel kísérleti munkáim létrejöttének legfontosabb mozzanatait, valamint *Gerhard Richter* képi kutatásai között. Gondolok itt elsősorban *Richter* 1991-es kisméretű nonfiguratív olajképeire,¹⁸³ bár természetesen más korszakainak felfogása is közel áll hozzám.

¹⁸² Jelentése: az üres terektől való félelem. A képzőművészetben a rendelkezésre álló tér, illetve képfelület teljes kitöltésére utal. Ugyanakkor a természetfilozófia egyik alapkérdése is ez a fogalom. Az üres tér, a vákuum létezésének kérdésével többek között *Démokritosz*, *Arisztotelész*, *Toricelli* és *Pascal* is foglalkozott.

¹⁸³ Lásd: *Elhúzódo gestusok* alcím: 48. oldal.

Folyamat és befejezés

Befejezés és befejezetlenség.¹⁸⁴ Számomra egyik fogalom sem képzelhető el anélkül, hogy azonnal a másikkal ne hoznám összefüggésbe, egészíteném ki. Bizonyos képeimen a különféle, egymással szervesen kapcsolódó képrészek közötti legfontosabb differencia vagy reláció az egyik tétel viszonylagos befejezetlensége, illetve a másik befejezettsége, kidolgozottsága. Az említett fogalom-ellentétpár paraméterei természetesen csakis relatíve határozhatóak meg, értelmezhetővé kizárólag egymással szembeállítva válnak. Pontosabban megfogalmazva: a képeimen jelenlévő fenti kontrasztpárt, illetve az azokat képviselő képi elemeket nem a megoldottság, illetve megoldatlanság fogalmaival tartom jellemezhetőeknek, hanem úgy gondolom, hogy mint kidolgozott-kidolgozatlant írhatom le azt helyesen.

Az előbbi felvetéshez kapcsolható a sorozatok problémája,¹⁸⁵ melyek a korábban említetthez hasonló okokból és célokból tartanak számot az érdeklődésemre, s amelyek – paralel módon vagy kontinuumként – többszörözött megoldási lehetőséget kínálnak és mutatnak meg ugyanarra a felvetésre. Mindeközben sejtelmesen magukban rejthetik az anyagilag meg nem valósított fázisok képeit is. Mint tudjuk a sejtlem és a titokzatosság gyakran sokkal izgalmasabb, mint a profán látvány. Talán nincs is szebb, mint a dolgok titokzatossága.¹⁸⁶ A mindennemű misztériumot nélkülöző mű, sok esetben csupán puszta váza a valóságnak; többnyire sivár és kiábrándító. Kell, hogy legyen a mű körül valami – még alkotója számára is – megfoghatatlan és megmagyarázhatatlan derengés.¹⁸⁷

Nincsenek tehát kész képek vagy sablonok a fejemben. Azonban bármivel is foglalkozom, bármiféle hatásokat is érzékelek magam körül, azok biztos hogy előbb vagy utóbb elvezetik gondolataimat a vizualitás világába, majd végül valamilyen formában láthatóvá válnak. Legyen az, kép-, film-, zenei, vagy szövegélmény: képi ötletek villannak fel, amiket többnyire rajzformában jegyzek le. Az esetleges feldolgozásnál egészen átalakulhat, transzponálódhat egy-egy ilyen apró szikra. Más ingerként észlelem azt (hiszen egyben már saját lenyomatomat is tartalmazza) másrészt-

¹⁸⁴ Ez a problémakör már felvetődött a sorozatokkal kapcsolatosan is. Vö.: *Sorozatban festjük* alcím: 50. oldal.

¹⁸⁵ A témáról már korábban is értekeztem, lásd: *Sorozatban festjük* alcím: 48. oldal.

¹⁸⁶ „A legcsodálatosabb dolog, amit megtapasztalhatunk, a titokzatosság. Ez minden igazi művészet és tudomány forrása.” (*Einstein*, 1997)

¹⁸⁷ Hasonló elgondolást találhatunk *Richter* – absztrakt képeket létrehozó – alkotói attitűdjében is. Lásd: *Koncepciótlanul* alcím: 53. oldal.

ről szinte bizonyos lehetek abban, hogy én sem vagyok már teljesen ugyanaz.¹⁸⁸ Megváltoztattuk egymást. Én a látványt, s az engem, tehát elmondható, hogy: „Az is alapvető fontosságúvá válik ebben az esetben, hogy a nyom és a »lenyomó« viszonya változatlan marad-e az újabb nyomhagyás folyamán, vagy pedig megváltozik.”¹⁸⁹ (Hegyí, 1989: 13. o.)

A fentiek valamifajta elvont merengésnek tűnhetnek, bár én őszintén azt gondolom, nem árthat néha ennyire lecsupasztva és eltávolítva – sőt talán kissé elidegenítve – vizsgálni alkotótevékenységünk bizonyos lényeges összetevőit. Esetemben alapvetően fontos szempont, hogy festés közben alkotóból befogadóvá, illetve megfigyelővé változom, majd vissza. A szerepcsere játékot azonban nem űzhetem a végtelenségig. Egyszer csak meg kell állnom. Ekkor azt mondom magamnak, hogy elég, a munka elkészült. Ez a pillanat azonban nem feleltethető meg a képépítés semmiféle objektív módon meghatározható fázisának. Ezzel visszajutottunk az eredeti problémához, nevezetesen a kép befejező pillanatának kereséséhez és megtalálásához.¹⁹⁰

Bárminemű szabad alkotás egyik legfontosabb jellemzője hogy őszinte, tehát az alkotó nem tehet erőszakot saját magán. A képek festésének – megfelelő időpillanatban való – abbahagyásával kapcsolatosan, nemegyszer mégis erőt kellett vennem magamon. Ezeket az önkorlátozásokat tanulmányaim és kutatásaim szerves részeként fogtam fel, s úgy érzem saját magam és a művek javára is vált. Ha nem így tettem volna, talán mind a mai napig egyetlen vásznon lenne festészetem összes eddigi produktuma. Szépen egymás fölött, rétegesen elhelyezkedve.¹⁹¹

¹⁸⁸ Gondoljunk csak *Hérakleitoszra!* Lásd: *Nem léphetünk bele kétszer* alcím: 78. oldal.

¹⁸⁹ Kiemelés a szerzőtől.

¹⁹⁰ Hasonló problémák foglalkoztatják *Gerhard Richtert* absztrakt képeivel kapcsolatban. Lásd: *Elhúzó-dó gesztusok* alcím: 47. oldal.

¹⁹¹ Rengeteg képem esett már áldozatul az effajta drasztikus át-, meg átfestéseknek. Bár tanultam a dologból, azért még így is előfordul, hogy bizonyos műveket átfestek, pontosabban lefestek. Ilyen módon több – egymáshoz valamiképpen kapcsolódó – kép úgy került egymás fölé vagy egymásba, hogy az eltakart kompozíció, illetve eszköztár is – ha néha csak egy-egy plasztikus felület erejéig de – továbböröklődik az új képben, vagy képrészben. Ez pedig lehetséges irányok felé mutathat. Hasonló metódust láthatunk érvényesülni *Gerhard Richter* bizonyos – már tárgyalt – absztraktjain vagy képátfestéseiben.

Összegzés

Disszertációm elkészítésekor nem versenyszellem, az összehasonlíthatóság igénye vagy valamiféle feltétlen csodálat vezérelt. Csupán egy meglepetésszerűen meglelt szellemi párhuzam részletesebb vizsgálatának lehetősége vonzott. Célom, hogy a művészetről, közelebbről a festészetéről alkotott gondolataimat és megfigyeléseimet egy egységesebb, disszertációra emlékeztető formába öltsem. Lényegében ugyanazokat a témaköröket és kutatási területeket bővíthettem ki a dolgozat kereteihez mérten, amelyek már a doktori képzés hat szemesztere alatt is a leginkább foglalkoztattak.

Mint a bevezetőben említettem, a dolgozatot egyfajta vitaindító karakterűnek képzeltem el. Igyekeztem mindenhol az elérhető leginkább autentikus forrásból meríteni, így a szöveg erősen támaszkodik *Richter* saját írásaira és jegyzeteire, melyek közül számosat – magyar nyelvű forrás hiányában – magam fordítottam. A disszertáció struktúrájára vonatkozó módszerem az volt, nem választom szét túlzottan erősen a magam, valamint a *Gerhard Richter* elképzeléseit, illetve műveit tárgyaló részeket. Had keveredjenek és kapcsolódjanak össze egyfajta termékeny rendezetlenségben – gondoltam. Mint általában, most is a szintetizálást választottam művem legfőbb rendezőelvül. A szöveg töredezettsége, illetve az egyes gondolatok közötti határok elmosódása hűen idomul a dolgozat egész témájához, megerősíti azt. Tartalomhoz illesztett forma. Ugyanakkor nyitott mű is lett ez az írás abban az értelemben, hogy újabb – eddig előttem is ismeretlen – kapcsolatokat és összefüggéseket volt képes feltárni a kutatási témát illetően.

Gerhard Richter életművének vizsgálata igazán sokat segít nekem abban, hogy tisztábban lássam saját működésemet. Ezenkívül kiválóan alkalmas terep, általában a művészet aktuális szerkezetének és sorsának pontosabb megértéséhez, mely nyilvánvalóan kihat saját tevékenységemre is. *Richter* – ahogy az értekezés címében is foglaltatik – a festészet igenlésével igyekszik megmenteni a művészetet, s továbblépni a posthistoire dermedtségén. Festészettel a festészetért – hangozhatna a tautologikus jelmondat, s magam is ebben a küzdelemben igyekszem szerepet vállalni.

Végezetül szeretném azt hinni, hogy a disszertációban felszínre került új összefüggések és szellemi tartalmak az olvasó számára is értelmezhetőek és felhasználhatóak voltak.

Képjegyzék

1. *André Malraux*
1950 *Képzeletbeli Múzeum* [fotó].
2. *Marcel Duchamp*
1919 *Tonzúra* [fotó].
3. *Marcel Duchamp*
1913 *Biciklikerek* [biciklikerek, szék]
1965 *Biciklikerek* [biciklikerek, szék].
4. *John Baldessari*
1966-1968 *E képből minden kiirtatott, ami művészetten kívüli. Elgondolások nem hatoltak be ebbe a műbe* | 172×142 cm.
[akril; vászon]
5. *Andy Warhol*
1964 *Brillo-doboz* | 43×43×36 cm.
[tinta, akril; fadoboz]
6. *Sol LeWitt*
1991 *Nyitott geometrikus struktúra 2-2, 1-1* | 50×73×50 cm.
[festett fa]
7. *Kazimir Malevics*
1915 *Fekete és vörös négyzet* | 71×44 cm.
[olaj; vászon]
8. *Piet Mondrian*
1930 *Vörös, kék és sárga kompozíció* | 52×48 cm.
[olaj; vászon]
9. *Gerhard Richter*
2005 [fotó]
10. *Gerhard Richter*
1989 *Temetés* | 200×320 cm.
[olaj; vászon]
11. *Pablo Picasso*
1937 *Guernica* | 350×782 cm.
[olaj; vászon]
12. *Gerhard Richter*
1962 *Asztal* | 90×113 cm.
[olaj; vászon]
13. *Gerhard Richter*
1967 *Nő kutyával* | 93×73 cm.
[olaj; vászon]
14. *Gerhard Richter*
1963 *Halott* | 100×150 cm.
[olaj; vászon]

15. *Gerhard Richter*
1962- *Atlasz* 9. lap.
[fotómontázs]
16. *Az Atlasz anyagának kiállítása.*
2003
17. *Gerhard Richter*
1965 *Rudi bácsi* | 87×50 cm.
[olaj; vászon]
18. *Gerhard Richter*
1987 *Laacher mező* | 87×122 cm.
[olaj; vászon]
19. *Gerhard Richter*
1994 *Olvasó* | 72×102 cm.
[olaj; vászon]
20. *Gerhard Richter*
1977 *Absztrakt kép* | 255×200 cm.
[olaj; vászon]
21. *Appelshoffer Péter*
2006 *Lassú-gyors-túl lassú* | 200×170cm.
[olaj, akril; vászon]
22. *Gerhard Richter*
1998 *Absztrakt kép* | 186×209 cm.
[olaj; vászon]
23. *Appelshoffer Péter*
2005 *Erdőben-sorozat* | egyenként: 50×50 cm.
[olaj, akril; vászon]
24. *Gerhard Richter*
2006 *Cage 4* | 290×290cm.
[olaj, vászon]
25. *Gerhard Richter*
1974 *4096 szín* | 254×254 cm.
[zománcfesték; vászon]
26. *Gerhard Richter*
1973 *Vörös* | 300×600 cm.
[olaj; vászon]
27. *Gerhard Richter*
2000 *Firenze-20.1.2000* | 10×15 cm.
[olaj; fotográfia]
28. *Gerhard Richter*
1992 *17.Febr.92* | 12×12 cm.

29. *Appelshoffer Péter*
2004 *Perspektíva* | 34×24 cm.
[akril; vászon faroston]
30. *Gerhard Richter*
2002 *Nyolc szürke* | egyenként: 225×175 cm.
[plexilemez; fém tartószerkezet]
31. *Appelshoffer Péter*
2003-2005 *Irigység* | 24×18 cm.
[tinta, akril; vászon faroston]
32. *Appelshoffer Péter*
2003 *Álmodjunk!* | 100×120 cm.
[olaj, akril, akvarell, ceruza; vászon]
33. *Appelshoffer Péter*
2003 *Szürkület* | 100×120 cm.
[olaj, akril; vászon]
34. *Appelshoffer Péter*
2004 *T-á-j-k-é-p* | 150×200cm.
[olaj, akril; vászon]
35. *Roman Opalka*
1965- *Önarcképek*
[fotó]

Köszönetnyilvánítás

A disszertáció megírásához végtelen sok türelmet és biztatást kaptam feleségemtől, Zsuzsától, amit ezúton köszönök meg neki.

Köszönet szüleimnek is a kitartó támogatásért és a jókor feltett kérdésekért.

Ha kicsit megkésve is, mégis köszönet Tolvaly Ernőnek, kinek kitűnő pedagógiai érzéke nélkül, biztosan soha sem született volna meg ez a dolgozat.

Köszönöm későbbi témavezetőimnek, Aknai Tamásnak és Somody Péternek a dolgozattal kapcsolatos lényeglátó észrevételeket, bátorításukat és nem utolsósorban gyorsaságukat.

Köszönöm Weber Katalin segítségét az utolsó pillanatokban, Berzy Ágiét az elsőben.

Köszönet továbbá összes eddigi tanáromnak és mesteremnek, legfőképp Kovács Attilának.

Irodalomjegyzék

AKNAI Tamás

2001 EGYETEMES MŰVÉSZETTÖRTÉNET 1945-1980.
Dialóg Campus – Budapest – Pécs.

ALBERS, Josef

2006 SZÍNEK KÖLCSÖNHATÁSA: A LÁTÁS DIDAKTIKÁJÁNAK ALAPJAI.
Magyar Képzőművészeti Egyetem - Arktisz – Budapest.

ALMÁSI Miklós

2003 ANTII-ESZTÉTIKA: SÉTA A MŰVÉSZETFILOZÓFIÁK LABIRINTUSÁBAN.
Helikon – Budapest.

APOLLINAIRE, Guillaume

1974 A KUBISTA FESTŐK.
Corvina – Budapest.

ARISZTOTELÉSZ

1988 LÉLEKFILOZÓFIAI ÍRÁSOK.
Európa – Budapest.

BASELITZ, Georg

1997 MINDEN, AMI EGY KÉPEN ROSSZ, JÓL CSINÁLJA: HEINZ-NORBERT JOCKS
BESZÉLGET A MŰVÉSSZEL.
In: Lengyel András és Tolvaly Ernő [szerk.]: KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI
SZÖVEGGYŰJTEMÉNY II.: JEGYZET GYANÁNT [2002].
A&E '93 – Budapest.

BELTING, Hans

2006 A MŰVÉSZETTÖRTÉNET VÉGE: AZ ELSŐ KIADÁS ÚJRAGONDOLT VÁLTOZATA –
TÍZ ÉV UTÁN.
Atlantisz – Budapest.

BERGMAN, Ingmar

1988 LATERNA MAGICA.
Európa – Budapest.

BIHALJI-MERIN, Oto

1988 ÉL-E MÉG A MŰVÉSZET A TUDOMÁNY KORSZAKÁBAN?
Corvina – Budapest.

BOCCACCIO, Giovanni

1986 DANTE ÉLETE.
Európa – Budapest.

- BÖHRINGER, Hannes
1995 KÍSÉRLETEK ÉS TÉVELYGÉSEK.
Balassi – Budapest.
- BÖHRINGER, Hannes
1999 LENIN DISZKONTBA MEGY.
In: *Balkon*, 2000. 3-4. szám.
Poligráf – Dunakeszi.
- BUSIGNANI, Alberto
1968 MONDRIAN: THE LIFE AND WORK OF THE ARTIST.
Thames and Hudson – London.
- CSIBRA István és SZERDAHELYI István [szerk.]
1978 ESZTÉTIKAI ABC.
Kossuth – Budapest.
- CSIBRA István és SZERDAHELYI István
1980 ESZTÉTIKAI ALAPFOGALMAK: KIS ENCIKLOPÉDIA.
Tankönyvkiadó – Budapest.
- DAHLKE, Rüdiger
1994 A MANDALÁK VILÁGA.
Dunakönyv – Budapest.
- DANTO, Arthur Coleman
2003 A KÖZHELY SZÍNEVÁLTOZÁSA: MŰVÉSZETFILOZÓFIA.
Enciklopédia – Budapest.
- DARWIN, Charles
2000 A FAJOK EREDETE: TERMÉSZETES KIVÁLASZTÁS ÚTJÁN.
Typotex – Budapest.
- DEICHER, Susanne
2006 PIET MONDRIAN: KONSTRUKCIÓ A HATÁRTALANBAN.
Benedikt Taschen-Vince – Köln-Budapest.
- DROZDIK, Orsolya
2006 INDIVIDUÁLIS MITOLÓGIA: KONCEPTUÁLISTÓL POSZTMODERNIG.
Gondolat – Budapest.
- DUCHAMP, Marcel
1991 AZ ELTŰNT IDŐ MÉRNÖKE: BESZÉLGETÉSEK PIERRE CABANNE-NAL.
Képzőművészeti – Budapest.
- ECO, Umberto
2006 NYITOTT MŰ.
Európa – Budapest.

- EINSTEIN, Albert
1994 HOGYAN LÁTOM A VILÁGOT?
Gladiátor – Budapest.
- EINSTEIN, Albert
1997 IDÉZETEK EINSTEINTŐL.
Alexandra – Pécs.
- ELGAR, Frank
1968 MONDRIAN.
Thames and Hudson – London.
- ESSERS, Volkmar
1993 HENRI MATISSE: A SZÍN MESTERE.
Benedikt Taschen-Vince – Köln-Budapest.
- FLUSSER, Vilém
1996 AZ ÁGY.
Kijárat – Budapest.
- FOCILLON, Henri
1982 A FORMÁK ÉLETE.
Gondolat – Budapest.
- FREUD, Sigmund
1994 BEVEZETÉS A PSZICHOANALÍZISBE.
Gondolat-Talentum – Budapest.
- FRIEDEL, Helmut
2007 GERHARD RICHTER: RED | YELLOW | BLUE: THE BMW PAINTINGS.
Prestel – München.
- GEHLEN, Arnold
1976 AZ EMBER: TERMÉSZETE ÉS HELYE A VILÁGBAN.
Gondolat – Budapest.
- GOMBRICH, Ernst Hans
1987 MŰVÉSZET ÉS FEJLŐDÉS.
Corvina – Budapest.
- GÖRGÉNYI Frigyes
1996 EGY BIZONYOS MARCEL DUCHAMP.
Kijárat – Budapest.
- GREENBERG, Clement
1961 ART AND CULTURE.
Beacon – Boston.

- GRONERT, Stefan
2005 GERHARD RICHTER PORTRAITS: WITH AN ESSAY BY HUBERTUS BUTIN.
Hantje Cantz – Ostfildern-Ruit.
- HAJDÚ István
1987 PIET MONDRIAN.
Corvina – Budapest.
- HALÁSZ László
1973 MŰVÉSZETPSZICHOLÓGIA.
Gondolat – Budapest.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1979 ESZTÉTIKA.
Gondolat – Budapest.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1980 ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK.
Akadémiai – Budapest.
- HEGYI Lóránd
1989 UTAK AZ AVANTGÁRDBÓL: TANULMÁNYOK KORTÁRS MŰVÉSZEKRŐL.
Jelenkor – Pécs.
- HOCKNEY, David
2003 TITKOS TUDÁS: A RÉGI MESTEREK TECHNIKÁJÁNAK ÚJRAFELFEDEZÉSE.
Officina '96 – Budapest.
- HORNYIK Sándor
2007 ELMOSÓDÓ REALITÁS: GERHARD RICHTER, A „BLUR-EFFEKT” ÉS A
TECHNOREALIZMUS.
In: *Új Művészet*, XVIII. évf. 2. szám.
Új Művészet Alapítvány – Budapest.
- HORNYIK Sándor
2008 TERRORELHÁRÍTÁS: GERHARD RICHTER ÉS LUC TUYMANS
„TÖRTÉNELEM UTÁNI” TÖRTÉNETI FESTMÉNYEI.
In: *Balkon*, 2008. 2. szám.
Poligráf – Dunakeszi.
- HORNYIK Sándor
2009 AZ ÚJRA TESTET ÖLTŐ KÉP: KÉPTUDOMÁNY A KÉPI FORDULAT UTÁN.
In: *Új Művészet*, XX. évf. 1. szám.
Új Művészet Alapítvány – Budapest.
- HUGHES, Robert
1988 THE SHOCK OF THE NEW.
Knopf – New York.

ITTEN, Johannes

- 2002 A SZÍNEK MŰVÉSZETE: A SZUBJEKTÍV ÉLMÉNY ÉS AZ OBJEKTÍV MEGISMERÉS
MINT A MŰVÉSZETHEZ VEZETŐ UTAK.
Göncöl-Saxum – Budapest.

JÓZSEF Attila

- 1961 JÓZSEF ATTILA ÖSSZES VERSEI.
Szépirodalmi – Budapest.

KANT, Immanuel

- 1997 AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA.
Ictus – Szeged.

KARDOS Lajos [szerk.]

- 1974 ALAKLÉLEKTAN.
Gondolat – Budapest.

KEPES György

- 1978 A KÖZÖSSÉGI MŰVÉSZET FELÉ: TANULMÁNYOK A KORTÁRS MŰVÉSZET ÉS A
MODERN VILÁG EGYÜTTMŰKÖDÉSÉNEK LEHETŐSÉGEIRŐL.
Magvető – Budapest.

KIERKEGAARD, Søren Aabye

- 1993 ÖNVIZSGÁLAT; ISTEN VÁLTOZATLANSÁGA.
Új Mandátum – Budapest.

KLEE, Felix

- 1975 PAUL KLEE: ÉLETE ÉS MUNKÁSSÁGA, HÁTRAHAGYOTT FELJEGYZÉSEK ÉS
KIADATLAN LEVELEK ALAPJÁN.
Corvina – Budapest.

KÖPECZI Béla [szerk.]

- 1984 AZ EGZISZTENCIALIZMUS.
Gondolat – Budapest.

KRÉN Katalin és MARX József [szerk.]

- 1981 A NEOAVANTGARDE.
Gondolat – Budapest.

KUNDERA, Milan

- 1996 ELÁRULT TESTAMENTUMOK.
Gondolat – Budapest.

KÜRTI Emese [szerk.]

- 2007 MŰVÉSZET MINT KUTATÁS.
Simmelweis – Budapest.

LANDAU Erika

1976 A KREATIVITÁS PSZICHOLÓGIÁJA.
Tankönyvkiadó – Budapest.

LEGROS, Hervé

1992 ROMAN OPALKA: AZ ÉLET SZÁMOKBAN [INTERJÚ].
In: *Art Press*, 1992. április.

LENGYEL András és TOLVALY Ernő [szerk.]

1995 KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI SZÖVEGGYŰJTEMÉNY I.: JEGYZET GYANÁNT.
A&E '93 – Budapest.

LENGYEL András és TOLVALY Ernő [szerk.]

2002 KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI SZÖVEGGYŰJTEMÉNY II.: JEGYZET GYANÁNT.
A&E '93 – Budapest.

LEWITT, Sol

1967 PARAGRAFUSOK A KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZETRŐL.
In: Lengyel András és Tolvaly Ernő [szerk.]: KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI
SZÖVEGGYŰJTEMÉNY I.: JEGYZET GYANÁNT [1995].
A&E '93 – Budapest.

LIPPINCOTT, Kristen [szerk.]

2002 AZ IDŐ TÖRTÉNETE.
Perfekt – Budapest.

LOCKE, John

2003 ÉRTEKEZÉS AZ EMBERI ÉRTELEMRŐL.
Akadémiai – Budapest.

MALEVICS, Kazimir

1986 A TÁRGYNÉLKÜLI VILÁG.
Corvina – Budapest.

MALRAUX, André

1976 AZ OBSZIDIÁN FEJ.
Magvető – Budapest.

MALRAUX, André

1997 LE MUSÉE IMAGINAIRE.
Gallimard – Paris.

MAROSI Ernő [szerk.]

1976 EMLÉK MÁRVÁNYBÓL VAGY HOMOKKÖBŐL.
Corvina – Budapest.

- MARZONA, Daniel
 2006 MINIMAL ART.
 Benedikt Taschen-Vince – Köln-Budapest.
- MEZEI Otto
 1970 DUCHAMP, 1887-1968.
 Corvina – Budapest.
- NAGY Edina
 2003 NYOLC SZÜRKE: GERHARD RICHTER KIÁLLÍTÁSA.
 In: *Balkon*, 2003. 1-2. szám.
 Poligráf – Dunakeszi.
- NAGY Edina
 2005 A KAMÉLEON NÉPSZERŰSÉGE: GERHARD RICHTER.
 In: *Artmagazin*, III. évf. 3.szám.
 Artmagazin Kft. – Budapest.
- NÉMETH Lajos
 1970 A MŰVÉSZET SORSFORDULÓJA.
 Gondolat – Budapest.
- NÉMETH Lajos
 1992 TÖRVÉNY ÉS KÉTELY: A MŰVÉSZETTÖRTÉNET-TUDOMÁNY ÖNVIZSGÁLATA.
 Gondolat – Budapest.
- NEWMAN, Barnett
 1948 OLVASÓI LEVÉL A „THE NATION”-NEK (RÉSZLETEK).
 In: Lengyel András és Tolvaly Ernő [szerk.]: KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI
 SZÖVEGGYŰJTEMÉNY II.: JEGYZET GYANÁNT [2002].
 A&E '93 – Budapest.
- OSBORNE, Peter
 1992 PAINTING NEGATION. GERHARD RICHTER'S NEGATIVES.
 In: *October* 62, 1992/Autumn.
 The MIT – Boston.
- OSBORNE, Peter
 2002 CONCEPTUAL ART.
 Phaidon – London-New York.
- OWEN, Robert
 1970 A NEW VIEW OF SOCIETY AND REPORT TO THE COUNTRY OF LANARK.
 Penguin Books – Harmondsworth.
- PAZ, Octavio
 1990 MEZTELEN JELENTÉS: MARCEL DUCHAMP.
 Helikon – Budapest.

PERNECZKY Géza

1988 A KORSZAK MINT MŰALKOTÁS.
Corvina – Budapest.

PERNECZKY Géza

2006 MŰVÉSZET AZ EZREDFORDULÓN: TANULMÁNYOK A MŰVÉSZET VÉGÉRŐL ÉS A
MŰVÉSZETTÖRTÉNET ÚJRAKEZDÉSÉRŐL.
Palatinus – Budapest.

PLATÓN

2008a AZ ÁLLAM.
Cartaphilus – Budapest.

PLATÓN

2008b KRATÜLOSZ.
Atlantisz – Budapest.

PLINIUS SECUNDUS, Caius

2001 TERMÉSZETRAJZ: XXXIII-XXXVII.: AZ ÁSVÁNYOKRÓL ÉS A
MŰVÉSZETEKRŐL.
Enciklopédia – Budapest.

REINHARDT, Ad

TIZENKÉT TÖRVÉNY EGY ÚJ AKADÉMIAHOZ
(HOGYAN KERÜLHETŐ EL 12 DOLOG)

In: Lengyel András és Tolvaly Ernő [szerk.]: KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI
SZÖVEGGYŰJTEMÉNY II.: JEGYZET GYANÁNT [2002].
A&E '93 – Budapest.

RICHTER, Gerhard

1980 128 DETAILS FROM A PICTURE, HALIFAX 1978.
Press of Nova College of Art and Design – Halifax.

RICHTER, Gerhard

1995 DAILY PRACTICE OF PAINTING. WRITINGS 1962-1993.
The MIT – Boston.

RICHTER, Gerhard

2002 100 PICTURES: WITH TEXTS BY BIRGIT PELZER AND GUY TOSSATO.
Hantje Cantz – Ostfildern-Ruit.

RICHTER, Gerhard

2005 ÁTTEKINTÉS: DIETER SCHWARZ KOMMENTÁRJAIVAL.
Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum – Budapest.

RICHTER, Gerhard

2006 ATLAS.
Buchhandlung Walter König – Köln.

RITÓÓK Zsigmond

1969 A GÖRÖG KULTÚRA ARANYKORA: PERIKLÉS SZÁZADA.
Gondolat – Budapest.

ROBERT, Francis

1963 I PROPOSE TO STRAIN THE LAWS OF PHYSICS. [interjú]
In: *Art News*, 1968. december.
New York.

RÓZSA Gyula

2005 PÁLYAKÉP.
In: *Mozgó Világ*, XXXI.évf. 7.szám.
Mozgó Világ Alapítvány – Budapest.

SCHUSTER, Martin

2005 MŰVÉSZE TLÉLEKTAN: KÉPI KOMMUNIKÁCIÓ – KREATIVITÁS – ESZTÉTIKA.
Panem – Budapest.

SEDLMAYR, Hans

1960 A MODERN MŰVÉSZET BÁLVÁNYAI.
Gondolat – Budapest.

SONTAG, Susan

2007 A fényképezésről.
Európa – Budapest.

STORR, Robert

2000 GERHARD RICHTER: OCTOBER 18, 1977.
The Museum of Modern Art – New York.

STORR, Robert

2002 GERHARD RICHTER: THE DAY IS LONG [interjú].
In: *Art in America*, 2002. január.

SZÉKELY András [szerk.]

1975 A KUBIZMUS: VÁLOGATÁS A MOZGALOM DOKUMENTUMAIBÓL.
Gondolat – Budapest.

SZILÁGYI János György

1987 LEGBÖLCSEBB AZ IDŐ: ANTIK VÁZÁK HAMISÍTVÁNYAI.
Corvina – Budapest.

SZERDAHELYI István [szerk.]

1972 MŰVÉSZET ÉS KÖZÉRTHETŐSÉG: TANULMÁNYGYŰJTEMÉNY.
Akadémiai – Budapest.

TILLMANN József Attila

2004 MERŐLEGES ELMOZDULÁSOK: UTAK A MAI MŰVÉSZETBEN.
Palatinus – Budapest.

TÖRÖK Endre

1983 BESZÉLGETÉSEK PILINSZKY JÁNOSSEL.
Magvető – Budapest.

TURAY Alfréd, NYÍRI Tamás és BOLBERITZ Pál

1999 A FILOZÓFIA: LÉNYEGE ALAPPROBLÉMÁI ÉS ÁGAI.
Szent István Társulat – Budapest.

VASARI, Giorgio

1978 A LEGKIVÁLÓBB FESTŐK, SZOBRÁSZOK ÉS ÉPÍTÉSZEK ÉLETE.
Magyar Helikon – Budapest.

VASARELY, Victor

1983 SZÍNES VÁROS: A MŰVÉSZET HÉTKÖZNAPI ÉLETÜNKBEN.
Gondolat – Budapest.

WEIBEL, Peter

2005 „SENKI NEM MENEKÜLHET AZ ALGORITMUS ELŐL”: PETER WEIBELLEL
ADAMIK LAJOS BESZÉLGET.
In: *Balkon*, 2000. 3-4. szám.
Poligráf – Dunakeszi.

WINCKELMANN, Johann Joachim

2005 MŰVÉSZETI ÍRÁSOK.
Helikon – Budapest.

WITTGENSTEIN, Ludwig

2004 LOGIKAI-FILOZÓFIAI ÉRTEKEZÉS.
Atlantisz – Budapest.

Internetes források

Gerhard Richter honlapja

<http://www.gerhard-richter.com/>

Letöltve: 2009-03-06.

Gerhard Richter. Large Abstracts

<http://www.gerhard-richter.com/videos/>

Letöltve: 2009-03-06.

Gerhard Richter's Cage Paintings at Tate Modern

<http://www.gerhard-richter.com/videos/>

Letöltve: 2009-03-06.

Gerhard Richter. Overpainted photographs

<http://www.gerhard-richter.com/videos/>

Letöltve: 2009-03-06.

You Tube-Broadcast Yourself

<http://www.youtube.com/>

Letöltve: 2009-03-06.

Appelshoffer Péter (1978, Pécs)



H-1025 Budapest, Felsőzöldmáli út 113.

T.: +36 (1) 325 9918

mobil: + 36 (20) 999 7912

e-mail: app.p@t-online.hu

web: <http://art.pte.hu/dla/appelshoffer>

Tanulmányok:

1993-1996: Véssey Gábor festőművész rajziskolája.

1996-1997: MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI FŐISKOLA
Regionális Tehetségekutató Program

1997-2002: MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM Festő Szak.
Mester: Kovács Attila.

2002: MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM: *festőművész,*
valamint *művészeti rajz, művészettörténet és ábrázoló*
geometria szakos középiskolai tanári diploma.

2006: PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR: DLA képzés.
Mester: Tolvaly Ernő.

2006: PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR – ÁLTALÁNOS
ORVOSTUDOMÁNYI KAR: Művészetterápia akkreditált
szakirányú továbbképzés.

Oktatás:

2004-2006: PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR Vizuális
Nevelőtanár Szak: művészeti anatómia és tárgy-
ábrázolás tanár.

2006-: NOVUS MŰVÉSZETI SZAKISKOLA: ábrázoló geometria és rajz
tanár.

2006-: Budai Rajziskola: rajz és festészet tanár.

Irodalom:

KÁRPÁTI ZOLTÁN: Művek négyzetméterben mérve
Új Művészet, 2002. szeptember, XIII.évf. 9. szám.

MULADI BRIGITTA: Kortárs művészet doktori fokon
Új Művészet, 2004. május, XV.évf. 5. szám.

AKNAI KATALIN: Az Ómega közelében...
Echo, 2004. május-június, VII.évf. 3. szám.

MULADI BRIGITTA: Appelshoffer Péter megnyitója '05.II.28.
<http://www.retorta.hu/appelshoffer-megnyit.html>

AKNAI TAMÁS: „Szintetikus képek” a Börsegeassén
Echo, 2005. március-április, VIII.évf. 2. szám.

MULADI BRIGITTA: Táj, táj, táj II.
Új Művészet, 2005. június, XVI.évf. 6. szám.

Önálló kiállítások:

2002: Makadám Klub, *Budapest.*

2003: Trafik Galéria, *Budapest.*

2005: „Neufónia 10 kiállítás 10 héten át” Retorta, *Budapest.*

2005: „A szintetikus kép” StadtGalerie, *Bécs.*

2008: „TTT-Tábla Tologató Tárlat” Spiritusz Galéria, *Budapest.*

2008: Rodin Galéria, *Szentendre.*

Csoportos kiállítások:

1999: Barcsay Terem, *Budapest.*

2002: „Négyötöd” Suzuki Ház Galéria, *Budapest.*

2002: Festő szakos diploma kiállítás MKE, *Budapest.*

2003: Keve Galéria, *Ráckeve.*

2003: „Összművészeti házfoglalás” Trafik Galéria, *Budapest.*

2003: „A művészet súlyosan károsítja az egészséget”
Millenáris Park, *Budapest.*

2003: „10. Viz, Zene, Virág Fesztivál” *Tata.*

2003: „Művészetek Völgye” *Ócs.*

2003: „Art Fair 2003” MEO Kortárs Művészeti Múzeum,
Budapest.

2003: „Karácsonyi Akció” Hattyúház, *Pécs.*

2004: „DLA” MKE, Barcsay Terem, *Budapest.*

2004: „PTE MK KM Mesteriskola DLA képzés hallgatói”
Pécsi Galéria, *Pécs.*

2005: „Szabad művészetek doktora” Ernst Múzeum, *Budapest.*

2005: „PTE MK KM Mesteriskola DLA képzés hallgatói” Pécsi
Galéria, *Pécs.*

2006: „Budapest Art Expo” MűvészetMalom, *Szentendre.*

2006: „PTE MK KM Mesteriskola DLA képzés hallgatói” Pécsi
Galéria, *Pécs.*

2006: „DLA 2006 végzős DLA hallgatók mestermunka
kiállítása” Városi Képtár Antal-Lusztig Gyűjtemény
Kiállítóterme, *Pécs.*

2008: „Színerő – Léptékváltás III.” Zsolnay Gyár, *Pécs.*