

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI DOKTORI ISKOLA

BABINSZKY CSILLA

INTERFERENCIA-MINTÁZATOK

A MŰVÉSZI KOMMENTÁR ÉS A KORTÁRS ALKOTÓI PRAXIS

DLA-ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ: COLIN FOSTER DLA SZOBRÁSZMŰVÉSZ

2023.

TARTALOMJEGYZÉK

I. BEVEZETŐ

- I. 1. Teória, vizualitás, művészet
- I. 2. A címben szereplő fogalmak áttekintése
- I. 3. Személyes kutatói és művészi út

II. VIZUALITÁS ÉS VERBALITÁS VISZONYAIRÓL

- II. 1. Történeti felületek, lehetséges kiindulópontok
- II. 2. Írás és kép – kép-írás
- II. 3. A kritikai szemlélet
 - 3.1. A szöveg mint képértelmezés
 - 3.2. A szöveg mint képalkotó elem
 - 3.3. Ugrás a szélsőségbe – konceptuális művészet
 - 3.4. Az antropológiai fordulatról

III. GYAKORLATI ÉS ELMÉLETI SZEMPONTOK

- III. 1. A művészet elmélete és gyakorlata az ellentmondások tükrében
- III. 2. Kreativitáselméletek
 - 2.1. Konvergencia, divergencia
 - 2.2. A folyamatok összevetése
- III. 3. Rentábilis? Deficit vagy profit – az anomáliák mentén
- III. 4. A művészet mint kutatás, a művész mint kutató

IV. A VERBALITÁS KÉPZŐMŰVÉSZETI POZÍCIÓI

- IV. 1. A kortárs képzőművészet és a szöveg
- IV. 2. Az írás dilemmái – kis filozófiai kitekintés
 - 2.1. A szöveg a képzőművészet tükrében
 - 2.2. A leírás leírása
- IV. 3. Információs univerzum – archiválás és dokumentálási láz
- IV. 4. A művészeti praxis verbális kihívásai
 - 4.1. Projektalapú gondolkodás
 - 4.2. Művészi leírások, koncepciók, művészi kommentár

V. MŰVÉSZETELMÉLETI POLÉMIÁK

V. 1. A képfogalom változásai

V. 2. Mitchell, Gadamer

V. 3. Bármi lehet?

3.1. A szabadság fogalmának vizsgálata de Duve írásában

3.2. Az aktualitás és az egyetemesség kérdéseinek útvesztői

VI. KUTATÁS VAGY/ÉS MŰVÉSZET?

VI. 1. Kísérleti művészet – művészeti kísérlet

VI. 2. Projekció és konklúzió

VI. 3. Kortárs hazai példák

VI. 4. Egyéni útkeresés, saját nézőpont, személyes indítékok

4.1. Példák, művek röviden

4.2. Visszafordítható folyamatok

4.3. Színe és fonákja

VII. LÁTSZÓLAG OK NÉLKÜLI EGYBEESÉS

VII. 1. Koincidencia

1.1. Téma, technika

1.2. A kiállítás művei

1.3. Szöveg szövet

VIII. KÖVETKEZTETÉSEK

IRODALOM

I. BEVEZETŐ

„A képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket. A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.”¹

Az értekezés arra a verbalitás és vizualitás között létrejött kortárs dialógusra reflektál, amely a teljes képzőművészeti mező mindennapi gyakorlatának alapjait érinti, s amely ezért, állításom szerint a kortárs művészeti praxis megkerülhetetlen részévé vált. Célom rámutatni kép és szöveg bizonyos értelemben egymással ellentétes médiumai között lévő feszültségek mellett a ma művészeti praxisának egy olyan lehetséges formájára, amely a kép-átvitel helyett a kölcsönhatásra és a kettő közötti intermedialitásra helyezi a hangsúlyt, tudomásul véve azt, hogy a kortárs képzőművészetben verbalitás és vizualitás kölcsönös feltételeivé váltak egymásnak. Ahogyan tágul a művészet terepe, gazdagodik szellemileg és fizikailag is – sőt már virtuálisan is – a „mozgásszabadsága”, úgy válik egyre nagyobb jelentőségűvé az a kontextus amelybe helyezi magát, amely a jelen művészetének lényegi részévé vált. Kétségtelenül létezik egy, a nézők és alkotók által is felismert és megértett tudatosság, ami mára alapjaiban meghatározza a képzőművészeti élet minden színterét, és beépült annak minden formájába. Mi több, e tudatosság térhódítása oly elsöprő, hogy fel sem merülhet a megkérdőjelezése, holott közhelynek számít az az érthető igény is, miszerint a művésztől valami addig „feltáratlant”, vagyis tudattalan élményeink átélését éppen úgy vágyjuk és reméljük.

Lehetséges mégis e kettősség? A feszítő ellentmondások vajon ki is egészíthetik egymást? Feltételezésem és művészi gyakorlatom szerint igen, így az értekezés célja kísérletet tenni bizonyos egymást átszövő jelenségek áttekintésére, amelyek reményeim szerint közelebb vihetnek egy hipotetikus, a vizualitás és verbalitás között lévő

¹ W. J. T. Mitchell: A képek politikája. *Mi a kép?* Ikonológia és Műértelmezés 13. JATEPress, Szegedi Egyetemi Kiadó, 2008. 339. o.

immanens dialógushoz, melyre személyes művészeti tevékenységemben is hangsúlyt fektetek, és amely számos kortárs praxis alapját képezi.

A művész egy ilyen ambíciózus tárgyú értekezésben támaszkodhat és támaszkodik is kijelentés erejű feltételezésekre, bemutatja kidolgozott hipotézisére épülő elméletét, de semmiképp nem tekintheti vállalkozását annak bizonyoságaként, hogy mindent tud. Érvényes ez még inkább olyan téma esetében, amely kapcsolatba hozható a művészettörténet egészével, és a művészetfilozófia, az esztétikai szakirodalom azon részével, amely az ókor óta a művészet verbalizálható kérdéseivel foglalkozik. Hiúság lenne erre vállalkozni, így az értekezés néhány általam kiválasztott gondolkodó azon írásaira támaszkodik, melyeket témám szempontjából kiemelten relevánsnak ítéltam, amelyek személyes érdeklődésemmel találkoztak és munkámhoz inspirációt nyújtottak.

Annak az igazságát, hogy a vizuális, a fogalmi és a tartalmi megismerés sohasem fedí maradéktalanul egymást, René Magritte *A képek árulása*² című, e tényt egyenesen a képünkbe vágó festménye óta a művészet nem tudja többé letagadni. A szöveg a képen nem ábra, de nem is vizuális elem, hanem egyenértékű a képi tartalommal, mi több, alapvető művészetfilozófiai kérdést is intéz hozzánk, amivel nemcsak az addigi művészeti paradigmák lebontásához járul hozzá, de napjaink művészeti gyakorlatához is elvezet. Az aktus előrevetíti 21. század legfontosabb dilemmáit is, többek között azt, hogy kortárs művészeti gyakorlat alig vagy egyáltalán nem létezik verbalitás nélkül. Ami a 19. században elszórt jelenségnek tekinthető – hogy egy művész ír munkájáról, avagy verbálisan értelmezhető folyamatba ágyazza azt –, az ma napi gyakorlattá, rutinná, sőt egyenesen elvárássá vált, melyet korunk a művészeivel szemben támaszt. Számos kortárs művészeti praxis konkrétan is épít a verbális elemekre, ezek vizuális eszköztárának éppoly részét képezik, mint bármely képi elem, mi több, azok egymás nélkül kifejezetten veszítenének referenciájukból. Mióta megszoktuk, hogy a művész a külvilág bármely elemét felhasználhatja

2 Magritte a tartalom és a látvány ellentmondásaival foglalkozik művein, ahogyan ezt egyik legismertebbé vált, *A képek árulása* (La trahison des images, 1929.) című képén ikonikus módon megfogalmazza. A képen egy pipát látunk, egy szintén festett szöveggel: *Ez nem egy pipa* (Ceci n'est pas une pipe).

művészetéhez, kohéziós erővé az a gondolat (koncepció) vagy teória léphet, amely a mű keletkezésének háttérében áll. E jelenség bizonyítékaul szolgálhat az a tény, hogy a kortárs múzeumi gyakorlatban a művek elképzeltetlenségük a – valamilyen formában – hozzájuk fűzött kommentárok nélkül. A ma múzeuma olyan közvetítő szerepet lát el, amely narratívát nyújt a nézőnek személyes viszonya kialakításához, és kérdések felvetésére ösztönzi a látogatókat, melyek célja segíteni a művek átélését. Tehát ez a gyakorlat nemcsak kiállít és bemutat, de értelmezési lehetőséget is kínál a jelenhez. De mit jelent ez a művész nézőpontjából? Milyen feladatokat ró a művészre ez az átalakulás? Milyen tendenciák kerülnek előtérbe, mik az előnyök vagy veszteségek?

Az értekezés a kortárs képzőművész szempontjából veti fel és keresi a választ a nyilvánvaló kérdésekre, a helyzetből következő ellentmondások kikerülése nélkül. Nem célja egy „ideális” utat felvázolni, paradoxonok mentén világít rá az alkotói tudatosság fontosságára, amely a szerző által válaszul született egyik – nem állítva kizárólagosságát – lehetséges alkotói modellhez vezethet.

I. 1. Teória, vizualitás, művészet

Anélkül, hogy részletezni kellene, hogyan születik meg a művészet tudományos rendszerezésének és teoretizálásának³ az igénye, kijelenthetjük, a művészettörténet-tudomány megjelenésével a képzőművészet addig általánosan bevett, hagyományos kommunikációja megváltozott, a 21. századra pedig gyökeresen átformálódott. A kortárs képzőművészet már régen nem szűkíti le a *teória* használatát a konceptuális művészeti attitűdre, és az, hogy a kép megértéséhez szükségünk van arra is, amit hozzá gondolunk, hogy a „romlatlan, elfogulatlan szem” nem egyéb, mint mítosz (Gombrich *Art and Illusion* 1960.), vagyis a látvány megértése befolyásolt a mindenkori konnotációk által, a művészetelméletben már közhelynek számít. A kérdésre, mely szerint létezhet-e a semmilyen formában nem konceptualizált, vagyis a verbalitás által

³ A mai értelemben vett művészettörténet-tudomány megszületése a 18. századra tehető, J. J. Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764.) nevéhez fűződik, tudományos normái azonban csak a 19. századra kristályosodtak ki.

teljes mértékben szüzen hagyott „ártatlan” művészet, egyértelmű választ adhatunk, „az, amit adottnak nevezünk, nem választható le az interpretációról”.⁴

Testünk biológiája és az orvostudomány tényei felől pedig ez még egyértelműbb. A szemünkbe érkező impulzusokat a retina ingerekké alakítja, majd az idegsejteken keresztül az agyunkba juttatja, ahol azok a *mentális folyamatok* során képpé alakulnak. A szem a tudat aktivitása nélkül csak érzékel. Vagyis nemcsak az ártatlan tekintet vak, hanem bizonyos értelemben a szemünk is, az agy lesz az, amely az *észleletet* ki fogja alakítani (rendkívül izgalmas, ékes bizonyítékai ennek az ún. CBS⁵ élénk hallucinációi). A látás tehát egy **értelmező** művelet, amely a tapasztalat és az alkalmazkodás terméke. Edgar Wind szavaival: „*A látás az elme olvasatához igazodik.*”⁶

Ha tehát igaz az, hogy minden, amit látottunk vélünk csak az elmén keresztül válik átélhetővé és „élménnyé”, akkor a művészeti világ vizuális impulzus- és képözöne kemény kihívás elé állít bennünket. Az eligazodáshoz szükségünk lesz a „hajtóerőre”, hívhatjuk ezt felvetésnek, ideának, koncepciónak, elképzelésnek, ötletnek, tervnek, eszmének, elméletnek vagy *teóriának*, melyek szinonimaként mind kifejezői annak az elvi, gondolati háttérnek, ami úgy az alkotás, ahogy az alkotói szándék háttérében áll.

Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* a teoretikus, vagyis „elmélkedő tevékenységről” mint valami időn túli legfőbb jóról beszél, amely gyönyörhöz és boldogsághoz vezet, időt engedve a legmagasztosabbnak, mely tárgya szemlélésekor bontakozik ki, mely tevékenység (*theoretiké energeia*) során a szemlélődő meghaladhatja önmagát, magasabb rendű kapcsolatba léphet tárgyával, az önmagán

4 Hans Georg Gadamer: *Szöveg és interpretáció*. Fordította Hévízi Ottó. In: Bacsó Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi, Budapest, 1991. 24. o.

5 A Charles Bonnet-szindróma lényege, hogy bizonyos látáskárosodás esetén a beteg a valóság helyett, vizuális hallucinációkat érzékel. Ez lehet bármi, szöveg, kép, forma, figurák, arcok, szinte történetyszerű észlelet is, és a képek olyan élénkek, hogy a beteg úgy érzi, azt a valóságban látja. A pusztán látvány alapján a beteg nem tudja megmondani, hogy a dolog, amit lát, valódi-e, ugyanis a hallucináció valódi perceptuális élményként jön létre, az agyban ugyanaz a folyamat zajlik le, mint amikor valaki valódi dolgokat, alakokat lát. Az egyetlen különbség, hogy a hallucinációt nem egy valós dolog, hanem spontán agytevékenység váltja ki. Az agy ugyanis, melynek alapvető funkciója az értelmezés, a „hiányzó” részeket egyszerűen „kitölti” azzal, ami ott, akkor, a meglévő részletek alapján számára relevánsnak tűnik. Ezt az agyi észleletet azután a személy úgy érzékeli, mint látványt, amit valóban „lát”.

6 Edgar Wind: *Művészet és Anarchia*. Imago sorozat. Corvina Kiadó, Szeged, 1990. 60. o.

kívül lévő örök „istenivel”.⁷ A görög Θεός (*Theos* = Isten) szóból származó: *theo-* az előtagja minden hitérettel kapcsolatos, a hittudományban (teológia) használatos fogalomnak (teozófia stb.), ugyanakkor, meglepő módon, tudományos gondolkodást is jelent, tehát az önmagát a modernségben a hittel szemben meghatározó tudomány alapját éppen úgy jelenti. A középkortól használt, kései latin *théorie* szó forrása, eredete a görög *theorein*, amely megfigyelést és szemlélődést jelent (igei formában a *theoreó* megfigyel, megvizsgál), a mindezekből keletkező (ma tudósként értett) *theórétikosz* pedig szemlélődőt, elmélkedőt jelent. „Etimológiailag tehát az elméletalkotás szorosan összefügg a megfigyeléssel.”⁸ A mára bevett hétköznapi és tudományos szóhasználatunkban jelentése *elmélet*, azonban szinonimái árnyaltak, jelent még: nézetet, szemléletet, elképzelést, melyek, ahogy származása is, arra utalnak, hogy a szó eredeti eszméje nem tesz különbséget a *gondol* és a *szemlél*, vagyis *néz* között. E szerint az elmélkedés a pillantással kezdődik. Vagyis a teória, görög értelmében, eredetében interdiszciplináris. Egyfajta **szellemi látás**ban való beteljesedtettség.

I. 2. A címben szereplő fogalmak áttekintése

Bevezetésül érdemes néhány fogalomnak azt a konkrét jelentését tisztázni ahogyan dolgozatomba ágyazva használom, a félreérthető, többértelmű vagy tágan értelmezhető szavak jelentését mederbe terelni, ezzel pontosítani a témát.

A szövegben gyakran előforduló ‘kortárs’ jelölőt, amely jelentésében változó terminus és időben mozgó fogalom, a disszertáció az általános szakmai megközelítéssel egyezően használja, tehát a jelen problematikájával és kérdéseivel foglalkozó, a ma érvényes diskurzusokba bekapcsolódó, a ma nyelvezetére vonatkozóként jelöli. A művésztől nemcsak természetes, de elvárt is, hogy saját alkotói tapasztalatait tegye gondolkodása tárgyává, és elsősorban arra reflektáljon, vagyis a disszertáció konkrétan

⁷ Bacsó Béla: Az elmélet elmélete című könyvében (Kijarat Kiadó, Bp., 2009.) találkozhatunk a *teória* eredeti eszméjének kitűnő és további kimerítő értelmezésével.

⁸ Bernard Golse: A megfigyelés: Az elmélettől a gyakorlatig és a gyakorlattól az elméletig. *Thalassa*. (11) 2000, 1: 15–26/ 16. o. [mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(11\)2000_1/015-26_B-Golse_megfigyeles.pdf](http://mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(11)2000_1/015-26_B-Golse_megfigyeles.pdf) letöltés: 2023/01/04.

arra a művészeti gyakorlatra fog utalni, amely azt a közép- vagy fiatal generációt jellemzi, amelynek a szerző is része, akikkel megközelítőleg azonos társadalmi és szociális beágyazottságban él, s akik művészetükben nem restek reflektálni koruk jellegzetes kihívásaira, ellenkezőleg, aktivitásuk a jelen művészeti kontextusába illeszkedő, annak integrálására képes, s akik művészetük fókuszába a dialógusra való nyitottságot és egyfajta progresszív és reflektív hozzáállást helyeznek. E meghatározás mentén azonnal kapcsolatot találhatunk az e korosztályt érintő jellegzetes feladattal, ami nem más mint: saját művük textualizálása, értelmezése és kommentálása, ami hol kényszerű, hol örömteli, hol szükséges, hol pedig szerves része az alkotásnak, de amely mára kétségtelenül és visszavonhatatlanul beépült a művészeti praxisba. Így a feladat megkerülhetetlen, s ezzel mindennapos kihívás elé állítja az alkotókat. E gyakorlat számos területen jelen van, hiszen kétségtelen, hogy a – fenti értelemben vett – kortárs művészetnek legalább annyira szerves részei lettek verbális állításai, mint amennyire vizuális kérdései.

A kommentár (*comment*) szó általános jelentése sokféle kontextusban előfordul: észrevétel, megjegyzés, fejtegetés, magyarázat, szövegmagyarázat. Az ókor óta élő műfaj, amely eredetileg jellemzően a szakrális szövegek analizálását, értelmezését, jelentésének felfejtését segítette elő (a szövegértelmezések a szakralitás hagyományos elemeivé, részeivé váltak). A képzőművészetben klasszikus értelemben kommentárnak a művek mellé helyezett szöveges információt, vagyis kísérőszöveget nevezzük. A művészeti kommentár a művészet és a közönség közötti viszonyt hivatott megteremteni. Arnold Gehlen (1965) a kommentár feladatát a következőkben határozta meg: 1. a kommentár a képet „törvényesíti”, megindokolja létalapját; 2. ha sajátosság eszközt használ a mű, megmagyarázza az új eljárás elveit; 3. mivel a művészetnek már nincs általános követelménye, meghatározza a művész problémafelvetését (célját); 4. feladata hogy a nézőben tudatosá tegye a mű rejtett optikai helytállóságát; 5. a kommentár elhelyezi a kortárs művészet szerepét és helyiértékét a kultúra rendszerében.⁹

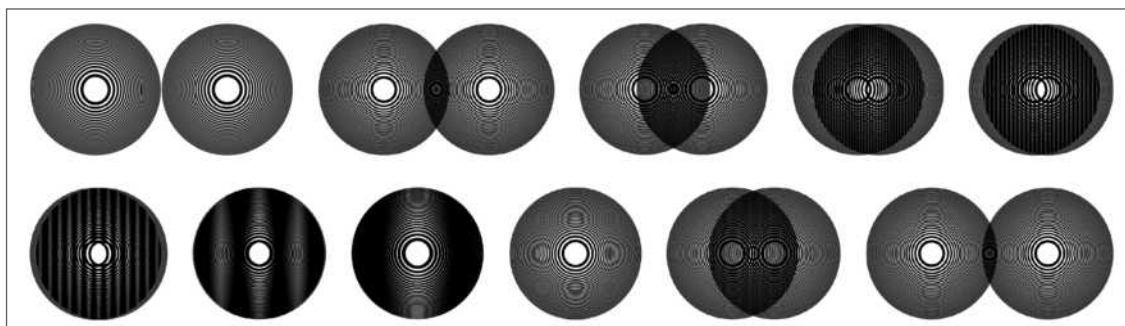
⁹ Arnold Gehlen: *Kor-Képek*. Gondolat, Budapest 1987. 78–79. o.

A művészeti kommentár és a *művészi* kommentár alapvető különbsége egyszerűen megfogalmazható annyiban, hogy míg az előbbi egy általánosan értett, sokszor inkább magyarázó jellegű, művészeti szakember (művészettörténész, esztéta, kurátor) által megfogalmazott, a műtárgyhoz fűzött szöveg, addig a művészi kommentár az, amelyet maga a művész fogalmaz meg művéről/művéhez, bármilyen formában is. Gehlen állításait a művészet kommentárigényének megszületéséről és annak mibenlétéről kiindulópontként tekintem tehát, azonban ez a kutatás nem a könyvében kifejtett és azóta oly sokak által feldolgozott, általános értelemben vett művészeti kommentárral foglalkozik, hanem kifejezetten csak azzal, amelyet az alkotó saját maga, saját művéhez fűz.

A disszertáció célja azt a paradox jelenséget megfogalmazni, s azokat az oda-visszható folyamatokat középpontjába állítani, amit a művész a verbalizálás során átél. Állításom szerint ez olyan hipotetikus dialógust feltételez, amely külső és belső erőforrásokból egyaránt táplálkozik, előrevetít, ugyanakkor már következtet is (projekció/konklúzió), s azon a feltételezésen alapul, hogy írás és kép nemcsak azonos tőről fakad, de a tartalom és poézisen keresztül ki is egészíthetik egymást, s gazdagíthatják egymás jelentését.

A címben szereplő interferencia szót e jelenség komplexitásának kifejezésére és annak metaforájaként és szimbólumaként használom.

A latin *-inter* (benne, közben, között) és a *ferio* (csap, vág, eltalál, ütközik) szavakból képzett interferencia (*fiz.*) tudományos kifejezése egy általános hullámhatást, két hasonló frekvencián mozgó hullám egy ponton való egyidejű áthaladásakor kialakuló fizikai jelenséget jelent. Az interferencia jelensége két különböző forrású,



I. ábra. Interferenciajelenség különböző fázisokban

koherens¹⁰ hullám találkozásakor jön létre (I. ábra), és bizonyos pontokon a találkozó hullámok egymás erősítésében, illetve gyengítésében, vagyis kioltásában nyilvánul meg. Az interferenciaképet az azt alkotó hullámok fázisviszonyai határozzák meg. Tehát ha a tér egy pontjában két hullám van jelen, akkor hatásuk ott valamilyen módon *összegződik*. A hullámok összeadódását, egybeesését nevezzük interferenciának.

S bár a kifejezés egyértelműen a fizikában használatos, mégis egy gyakran látható, vizuálisan is kifejeződő jelenségről beszélhetünk, amely leginkább csodálatos látványával kápráztat el bennünket. Gondoljunk a szitakötő szárnyán vagy a vízen lévő olajfolt szivárványhatására, vagy akár modern életünk úgynevezett „hibajelenségeire”, a digitális zajokra, melyek sajátságos, zavarba ejtő, ám kétségtelenül különleges élményt nyújtanak.

A holográfia¹¹ egy speciális interferencia, amely során olyan koherencia jön létre az azt alkotó hullámok között, amely az intenzitás mellett a hullám fázisát is képes rögzíteni, miáltal lehetségessé válik a teljes információ felvétele és tárolása. Ez az eljárás az interferencia révén háromdimenziós, vagyis térbeli képet képes létrehozni úgy, hogy egy tárgyat koherens lézerrel világítanak meg, majd a visszaverődő fénynyalábot egy féligáteresztő tükör segítségével úgynevezett referencianyalábbá transzformálják. A két sugár a fotólemezen találkozik, ahol interferenciaképet, azaz hologramot hoznak létre. A hologram felvételének és rekonstruálásának lényege tehát az, hogy megfelelően rögzített interferenciakép segítségével újra létrehozzák és továbbengedik azt a hullámfrontot, amely a tárgyról kiindult. Klasszikus fotográfia esetén a felvételkor a fázisinformáció elvész, tehát „[a] fázisinformáció rögzítéséhez és tárolásához szükség van egy kiegészítő hullámra, az úgynevezett referenciahullámra, mely [...] tulajdonságaiban megegyezik a tárgyat megvilágító fényforrás által keltett hullámmal, azaz vele koherens. [...] A koherens hullámok egymásra hatása a szuperpozíció elve alapján valósul meg – ez a jelenség az interferencia. A koherencia, mint jelenség jellemzésénél megkülönböztetünk térbeli és időbeli koherenciát. [...]

10 Két azonos frekvenciájú hullám akkor mondható koherensnek, ha fáziskülönbségük egy adott helyen időben állandó.

11 A holográfia feltalálása Gábor Dénes magyar fizikus nevéhez fűződik (1947), aki ezért 1971-ben Nobel-díjat kapott.

Holografikus alkalmazás esetén a hullámnak térben és időben is koherensnek kell lennie. Mivel a kísérletekben egyetlen koherens fényforrást alkalmaznak, így a hullámok önmagukkal és egymással való koherenciája is biztosított.”¹² A tárgy képe végtelen sok perspektívából van rögzítve, ezért mozgáskor más és más perspektívát érzékelünk, vagyis a szemlélő számára a tárgy körüljárhatóvá válik.

Az interferencia során tehát, az elemek összjátékaként létrejön egy új és váratlan minőség, mely metaforája lehet mind látványában, mind pedig fogalmilag annak az egyik, a jelenkort meghatározó művészeti jelenségnek, mely disszertációmban kifejtésre kerül.

I. 3. Személyes kutatói és művészi út

A téma felvetéséből következtethető, hogy személyes művészi munkám során is az egyensúlyban lévő (vagy egyensúlyba kerülő) ellentétek keresése és ezek vizuális megfogalmazásai állnak a fókuszban, az a típusú alkotói magatartás, amely a disszertáció magját képezi. Egy képzőművész esetében – ha hasonlóak is – mégsem teljes mértékben érvényesíthetők a bölcsészettudományi dolgozatok megírásának szempontjai, hiszen szükséges és elvárható, hogy a témájával kapcsolatos szakirodalom ismerete mellett leginkább saját gondolataira, a tárgyhoz tartozó személyes viszonyára reflektáljon a művész, s hogy dolgozatában az eredeti elgondolások és a saját tapasztalatok nagyobb hangsúllyal legyenek jelen, mint a tárgyával kapcsolatos irodalmi hivatkozások. Így értekezésem annak a sajtósági kutatói munkának a bemutatása, aminek középpontjában az alkotás, az ahhoz kutató módon való hozzáállás van, melyen keresztül betekinthetünk nemcsak az alkotói folyamatba, hanem azokba a kulcskérdésekbe is, amelyeket annak során egy kortárs művész szükségszerűen feltesz, vagy fel kell tennie magának. Más szóval, célom a különböző szerzők egyes, a témámmal kapcsolatos állításait lehetőség szerint felhasználva, mégis egy eredeti, a kor kihívásaira saját eszközeimmel adott válasz.

¹² Fekete, Antal, Tamás, Décei-Paróczy: 3D megjelenítési technikák. 8. Holográfia a háromdimenziós megjelenítésben és a mérés technikában. Budapesti Műszaki Egyetem. 2014. mogi.bme.hu/TAMOP/3d_megjelenitesi_technikak/ch08.html letöltés: 2023/04/01.

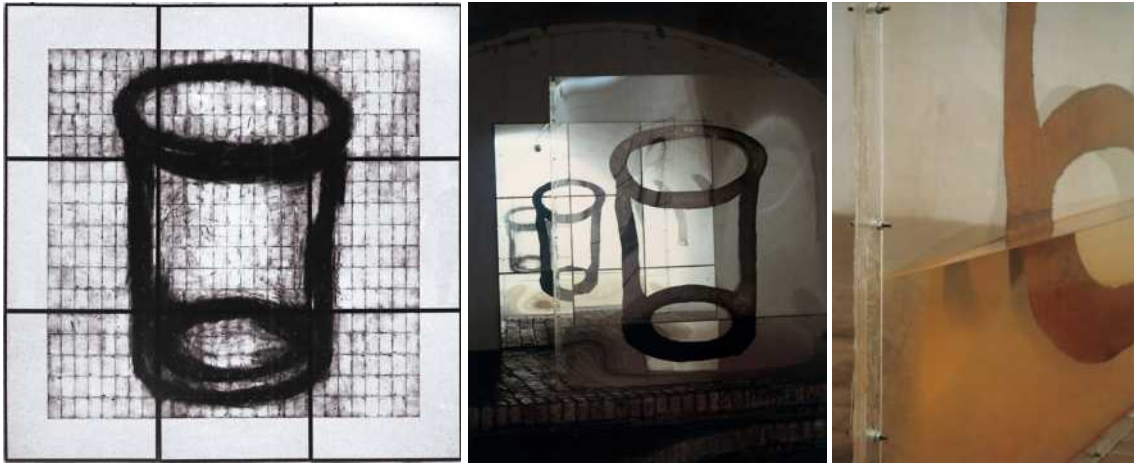
A 21. század szellemisége sokszínű és gazdag, nem egy jól körülhatárolt és egységes rendet képvisel, és e diffúzió megjelenítése nemcsak kifejezetten izgalmas, de a művészet fontos feladatai közé is tartozik. A kortárs művészeti tendenciákban gyakran összemosódnak a technikák, és inkább a tartalmi megnyilvánulások kerülnek előtérbe, ezért műveimben a kezdetektől tudatosan, több művészeti ág és technika használatát beépítem, áthatásaikat, együttes jelenlétüket reflektálttá teszem. Munkámmal következetesen képviselem azt, hogy a képzőművészet szerves egész, s hogy maga a vizuális kommunikáció az, ami azt egységbe rendezi. Így az általam választott tematikához kapcsolódó gondolatsort gyakran egyszerre, a különböző médiumokon keresztül jelenítem meg.

Kétségtelen, hogy a verbális kifejezés igénye nemcsak „alapbeállítottságom”, hanem ennek kutatása állandó kísérője is munkáimnak. Így egyik alapvető, kiemelt témám maga a kommunikáció. S ha a jelen kutatás szemszögéből nézem, számomra is rendkívül izgalmas vizsgálni, hogyan változik az elméleti és gyakorlati dominancia pályafutásomban, hogyan fűzhető fel akár konkrétan az erre irányuló kíváncsiságra is a művészethez való viszonyom.

A „megfogalmazás” vizuális problematikája már első önálló, *Törékeny Ideográfia* című kiállításomnak¹³ (II. ábra) konkrétan a témája volt, és ennek igénye azóta is nyomon követhető más munkákban, ugyan különböző intenzitással és módokon. Alapélményem volt az első pályázatomban, létrehozandó művem tervének kényeszerű leírása, a *konceptió*, ahol előre és pontosan meg kellett fogalmaznom, mit, hogyan és miért akarok.¹⁴ A szenvedés, amelyet a vizuális gondolkodás „lefordítása” jelentett írott szöveggé, meghatározóvá vált számomra, kitágította a saját művészetemhez való viszonyomat, és azóta is formálja képi gondolkodásom. Talányos címek, műleírások, kommentárok, a szövegek műbe való emelése és sorolhatnám a nyelv és képiség összefüggéseinek nyomait munkáimban. Mindezek ellenére, ahogyan a művekben sem, úgy kutatásom és érdeklődésem középpontjában sem elsősorban a konkrét szövegek képi, vizuális megjelenése áll, sokkal inkább egy átfogó, a képiség

¹³ babinszky.hu/hungarian/Torekeny_Ideografia.html Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 1999.

¹⁴ babinszky.hu/hungarian/Torekeny.Ideografia.html



II. ábra. Babinszky Csilla: *Törékeny Ideográfia*. (részletek) ÓbudaiTársaskör Galéria, Budapest, 1999.

alapvető viszonyrendszerének – s ezáltal a képzőművészet –, és az önmagához való viszonyulásának átfogó vizsgálata.

A disszertációban egy előzményeket felsorakoztató és feltáró történeti kutatás során megfogalmazom az okokat, majd kapcsolatot teremtek a pszichológiatudomány idevágó eredményeivel. Ezután kerül témám magyarázó és kritikai kifejtésre, melyet esztétikai és filozófiai szempontok segítségével teremtek meg, amely után rátérek a praxisra, és ezen keresztül saját, empirikus szempontjaim megfogalmazására, ami a mestermunkám bemutatásához vezet, végül pedig a következtetéseimmel zárom gondolatmenetem. Az értekezésben lévő fejezetek azt az utat reprezentálják, hogyan jutottam el egy jól körülhatárolt, a kortárs művészeten belül is releváns kérdésen keresztül saját válaszomig, amely belső és egyedi, s amely a mestermunkában valósul meg. Az értekezés célja felmutatni a szövegben vázolt jelenség kétségtelenül ellentmondásos, mégis rendkívül izgalmas hatásait, s bemutatni azt a sajátosan korunkra jellemző lehetséges alkotói modellt, melyben e két egymásnak ellentmondani látszó terület között szintézis jöhet létre.

II. VIZUALITÁS ÉS VERBALITÁS VISZONYAIRÓL

„A képek nem csak különösfajta jelnek tekinthetők, hanem szereplőknek is a történelem színpadán, legendás egyéniségnek vagy jellemnek, történelemnek, amely párhuzamos azon történetekkel, s részesül is azokból, amelyeket önmagunknak mesélünk fejlődésünkről, amely a teremtő által a saját »képmására alkotott« teremtményi voltunktól az önmagukat és a világukat saját képükre formáló teremtményi voltunkig ível.”¹⁵

Visszatérve, a görög *Theos* (Isten) szó tehát a gyökere a *theorein* (látni) igének, melyet a katolikus hittudomány szerint úgy kell érteni, mint *találkozást*, mint a *valódi igazi és közvetlen kapcsolatot*.¹⁶ A *theorein* kifejezés már az arisztotelészi értelmében egy olyan intellektuális percepció, melynek tárgya az örökkévaló, és aminek a jelentését ma leginkább a kontempláció szavunkkal írhatjuk le. A latin *contemplatio* szemlélődést jelent, olyan befelé tekintést, melyet a hitéletben az igazság megragadásának többnyire szótlán, racionális megfontolások nélküli, befogadó állapotának – az igazság látásának – tartanak. Ez egy kétfókuszú feszültség az aktivitás és passzivitás, az összpontosítás és a ráhagyatkozás között, és bizonyos, hogy a szó elmélkedés és szemlélet jelentése, ahogy gyökere (*theorein*) is hasonlóságot mutat a *theorie* (teória, elmélet) szavunkkal. Megtaláljuk benne a látás biológiailag is alátámasztott passzív és aktív cselekvő voltát úgy, ahogy az is felsejlik, hogy az ‘elmélet’ filozófiai gyökereinek a vallásokban is megtalálható gyökere van.

Tulajdonképpen az, hogy látásunk hogyan függ össze azzal, amit gondolunk, az minden filozófiát (théorétikoszt) megelőzően, a létezését és a saját léte forrását kutató, és az azt elbeszélő emberiség történeteinek egyik kulcsmozzanata.

¹⁵ W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*, i. m., 339. o.

¹⁶ Gál Ferenc: Istenlátás. LThK I:583. In: Magyar Katolikus Lexikon: lexikon.katolikus.hu/I/istenl%C3%A1t%C3%A1s.html letöltés: 2023/03/19.

II. 1. Történeti felütések, lehetséges kiindulópontok

Elejét véve tehát annak a félreértésnek, miszerint szavaink és képeink rivalizálása valami újkeletű jelenség lenne, vagy esetleg a kortárs kultúra egyik közkeletű toposza csupán, röviden érdemes említést tenni arról, hogy *logosz* és *eidosz* (szó és kép) dialektikája, úgy tűnik az önmagára tekintő ember első gondolata óta velünk él. Már a kultúrák gyökerét képező, azokat megalapító ősi, mitikus teremtéstörténetekből kitűnik, hogy a pillantás (látás) vagy a szó (hangalak), kép-zet és hang-zó hogyan vetekszenek egymással a tudatban való megjelenésért, a *jelentés*ért.

A világ keletkezését leíró eredetmítoszokban egyértelműen felfedezhető az elsőbbségért való küzdelem. Az indiai Visnu például pillantásával kelti életre az anyagi természetet. Az őt alkotó energia és az abban megrezdülő gondolat kinyitotta szemét, mely tekintettől a világ mozgásba lendült, s az őt létesítő teremtő akarat (Brahmá) kisarjadt. Visnuhoz hasonló az egyiptomi Nefertum is, kinek szeme felnyitásától oszlik el a sötétség, s így, ezáltal ragyogja be a mindenséget az élet. Míg ezek az Istenek egyetlen pillantásukkal válnak teremtővé, a sumer Gilgames eposzban már a cselekvő, formává alkotó akaratról olvasunk: „Aruru, amint Anu kívánta, elgondolt egy lényt elméjében, megmosta kezét, vett az agyagból, nyálával összesodorta, harcos Ninibtől lelket és vért is kapott; testet formázott, emberi testet.” Nem egy, a világ eredetéről szóló történetben a keletkezés/születés/teremtés azonban szóbeli aktushoz kötődik. Az Iszlám szerint Allah parancsaival alkotta meg a világot, vagy a tibetiek mitikus történetében, az első lény megnevezve magát, így és ezáltal vált a világ urává.¹⁷ A bibliai Ószövetségben szintén, Isten, miután megteremtette az eget és a földet, abba életet szavaival lehelt, tehát a teremtés aktusát szóval váltja valósággá. A Genezis szerint a semmi *valamivé*, a neki adott névvel válik. A szó és a látott, érzékelt világ mágikus ereje összekapcsolódik, azok „kijelentés”-erejüket együtt nyerik el. Az Újszövetségben János evangélista pedig így fogalmaz: „Kezdetben volt az Ige, az Ige

¹⁷ Magyar Elektronikus Könyvtár. Veress Zsuzsanna (szerk.): Teremtéstörténetek. Interpopulart, Szentendre, 1993. mek.oszk.hu/00100/00192/html/001.htm letöltés: 2023/03/19.

Istennél volt, és Isten volt az Ige, ő volt kezdetben Istennél. Minden általa lett, nélküle semmi sem lett, ami lett.” (Jn 1:1-3)

Azzal kapcsolatban, hogy mit értsünk a szövegben említett *Ige* alatt, felvetődik a kérdés, hogy vajon általános jelentésű, tehát minden szóra vonatkozó jelölőről van-e szó, vagy az írás egy bizonyos szóra vonatkozik. A magyar *ige* szavunk¹⁸ nem ad erre választ (jelentése már a bibliai szövegre utal vissza), a Bibliafordítások alapjául szolgáló eredeti szövegben azonban a *Logosz* szó szerepel. A *logosz* görög kifejezés ma a retorikában, filozófiában és a tudományokban is használatos, eredeti jelentése szerteágazó, meglehetősen komplex: gondolkodás, beszéd, szó, ész, nyelv, bölcsesség, logika, a görög filozófiában a világot átható bölcsességet jelentette. A görög *logosz* rendszert, egyfajta strukturáltságot is jelent, nem véletlenül válhat logika szavunk gyökerévé, komplexitása kifejezi, hogy beszédünk és szavaink az azt irányító elv nélkül nem létezhetnek. A bibliai teremtés aktusát e szerint a világot irányító *Értelem*nek is fordíthatjuk.

Amikor azonban képeink nyelve után kutatunk, mindjárt nyelvünk képének történetébe is botlunk. Az ember által hagyott jel használatának kezdetei óta fennáll a törekvés az ideális közlés, kommunikáció és ideális közvetítőjének megtalálására. Mivel szavainkat írásban rögzítjük, az írás-olvasás tudásunk mindennapossá válása előidézti azt a dominanciaharcot, amelyet kultúránkban írás és kép az ideális „megörökítésért” azóta is vív. Tehát a téma történeti megközelítésében nemcsak a világ „kezdetéről” szóló mítoszok szolgálhatnak kiindulópontként, de az írásbeliség kialakulásának története éppen olyan jelentőséggel bír. A jelenlegi tudásunk szerinti első fennmaradt, az íráshoz vezető emlékeink az ókorból származnak.

18 Ótörök eredetű szó, amely él a mongol üge főnévben. A magyar szó legősibb jelentése ‘varázsszó’ lehetett. Mai jelentése a 17. század óta mutatható ki.

ige – cselekvést, történést fejez ki; Isten szava: igehirdetés; bűvös hatalmú szó: varázsigé. Származékai: igéz, igéző. In: Arcanum. Magyar Etimológiai Szótár. arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/i-i-F266A/ige-F268F/ letöltés: 2022/12/12.

II. 2. Írás és kép – kép-írás

„Egyiptom tudósai..., hogy a dolgokat bölcs módon jelöljék, nem rajzolt betűket használnak, melyek beszéddé és mondatokká állnak össze, s hangokat és szavakat képviselnek. Ők olyan képeket rajzolnak, melyek mindegyike egy-egy dolgot jelent, s templomaikba vésik kőbe őket... Minden kőbe vésett jel tehát tudomány, bölcsesség, egyetlen képben megragadott valóságos dolog ...” Plótinosz (*Enneász*, V. 8. 5–6)¹⁹

Akár Mezopotámia, Dél-Amerika, akár Ázsia vagy Egyiptom első írásos emlékeihez nyúlunk vissza, az eddig fellelt valamennyi tábla bizonyossága szerint legkorábbi írásunk képírás, a rajtuk található szimbólumok valójában olyan kőbe vésett rajzok, ábrák sorozatai, melyek szabályos elrendezésben történetekké állnak össze, s melyek alapjául a látott világ képi megfogalmazásai állnak. S ha az egyiptomi képírást vesszük alapul, vagy akár a még korábbi, kínai írást – amely a mai napig képírásként értelmezett –, azt mondhatjuk, képi jelekből született meg a mai írásbeliség. Vagyis írásjeleink tulajdonképpen jellé egyszerűsített képek.

Az egyiptomi hieroglif kép-írásban vizualitás és verbalitás egyedülálló szinkronitása mutatkozik meg, és valószínű azóta sem élhetjük át a kép és a nyelv összefonódásának ezt a teljességét, megkérdőjelezhetetlen együttműködését. Ezek a nagyon széles körű jelentéssel bíró képek először ideogrammákká²⁰ később fonogrammákká²¹ váltak, hogy elvezessenek bennünket a belőlük kifejlődő, a ma embere által ismert írásformákhoz. Umberto Eco *A tökéletes nyelv keresése* című könyvében (1993.): *VII. A képek tökéletes nyelve* címmel egy teljes fejezetet szentel ezeknek a bennünket joggal elkápráztató rajzoknak, a hieroglifákat övező misztikus jelentések és értelmezhetőségük megannyi lehetőségének és azok jelképi szerepének. Feltárja számunkra azt a többrétegű utat, hogy a nyelv és kép együttes jelenléte, ez az

¹⁹ Umberto Eco: *A tökéletes nyelv keresése*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1998. 143. o.

²⁰ Olyan, a képekből, képírásból fejlődött írásjel, amely (a betűktől eltérően) nem valamely hangot, hanem fogalmat jelöl (pl. a kínai és az óegyiptomi írásban).

²¹ Hangírás. Olyan írásforma, amely már hangokat jelöl. „Magyarán egy olyan dolgot, melynek neve egy bizonyos hanggal kezdődött, olyan tárgy képével jelöltek, amely nevének kezdőhangja ugyanaz volt.” Eco: *A tökéletes nyelv keresése*, i. m., 145. o.

írást látványként is értelmező módszer (vagyis a képek „összeolvasásának” módszere) hogyan bővíti ki a kifejezés jelentéstartományát és válik egyfajta szellemi-logikai játékká, s a kombinatorika által a mögöttes értelmezések és jelentéstartalmak titokzatos tárházává. Az ősi egyiptomi jel-kép-rendszer sajátos koherenciája egészen különleges gondolkodásmódot tár fel előttünk. Igaznak tekinthető Eco kijelentése, miszerint az egyiptomi hieroglifa megfejtése felért egy kétnyelvű szótár felfedezésével.²²

Az írás születésének története különösen izgalmassá válik annak a gondolatnak a fényében, hogy míg a teremtéstörténet *Igéje* azt sugallja, hogy a dolog neve az, mely annak létrehozója, mert annak lényegét, vagyis természetét fejezi ki, az írásbeliség kialakulása során az ellenkezője figyelhető meg, „a dolog (vagyis annak képe) jelképezi a név hangzását”,²³ azon keresztül hozza létre, jelöli ki annak hangzóját, vagyis így nevezi azt meg.

II. 3. A kritikai szemlélet

Művészetről az emberek valószínűleg mindig gondolkodtak, de tudjuk, hogy a görögök már bizonyosan írtak is róla. Bár a művészettörténet önálló diszciplínává válása csak a 18–19. századra tehető, az esztétikának és a történetírásnak is ezredéves hagyományai vannak. A művészettörténet megjelenése azonban nemcsak a rendszerezés és kategóriái megteremtésének igényét hozza el, hanem az ezekből következő, vagyis értékrendje megteremtéséhez elkerülhetetlen kritikai attitűdöt is. A történetírás és az esztétika határán létrejövő művészettörténet tudományos eljárásának alapjai azonban máig kérdéseket vetnek fel, ítéletalkotása, s annak (tudományos) kritériumai természetükből fakadóan vitatottak, vitathatóak. A műértelmezés és az ítéletalkotás feladatát a művészettörténet természetesen magáénak tekintette és tekinti máig is, állásfoglalásával azonban gyakran saját tudományos terepét szűkíti. A teoretikus alapokon felállított esztétikai normák kijelölésével – egyes művek elhallgatásával, vagy mások felmagasztalásával – létrehozott kánon ideológiai alapú, legyen az politikai,

²² Uo. 146. o.

²³ Uo. 146. o.

filozófiai, vallási vagy bármilyen egyéb ideológia. Minthogy objektív esztétikai értékek nincsenek, mégis, sajátos analízisével és annak megindoklásával, egy látszólagos tárgyilagosságon keresztül objektívnek mutatkozik, és kritikai állásfoglalását általános érvényűnek tekinti. Állításait a nyilvánvaló és elkerülhetetlen szubjektivitása ellenére tényszerűséggel ruházza fel, ami által megteremti azt az uralkodó kánont és narratívát a kortárs kultúrában, amely később saját kutatásának tárgya lesz.

Természetes, hogy az aktuális tendenciákat nem lehet a történeti szempontok szerint értékelni, a szükséges rálátás (perspektíva) híján a kortárs jelenségeket a bevett művészettörténeti módszerekkel vizsgálni, azokról pontos értelmezést és tárgyilagos ítéletet alkotni. Még nehezebb azokban objektív kategóriákat teremteni, ezekbe műveket besorolni, így a jelenkori művészetről való gondolkodás ebben a formában nehézségekbe ütközik, hiszen szemléletváltással, vagy akár csak a pozíciók megváltoztatásával egészen más történet is kirajzolódhat előttünk. Az 1960–70-es években megjelenő társadalmi, politikai és filozófiai változások, a nőmozgalmak, a posztstrukturalizmus eszméje, végérvényesen rámutattak az addig általánosnak és megkérdőjelezhetetlennek tűnő, az úgynevezett „objektív igazságot feltáró” történetírás hagyományos eszméjének problematikusságára. „Ebben a helyzetben fel kellett ismerni azoknak a nézőpontoknak az összeegyeztethetlenségét, melyekből a történelem született, s fel kellett ismerni a »másikat«.”²⁴ A relativizmus, vagyis az univerzális egységgel szemben megjelenő *másik* pozíciója gondolatának beemelése utat nyitott a számtalan lehetséges kultúrtörténeti interpretáció előtt, és visszavonhatatlanul kérdései alá vonta az addigi dogmákat.

Ezek a kérdések már nemcsak a művészet és művészettudomány alapvető intézményrendszerének (múzeumok, gyűjtemények, műemlékvédelem stb.), de annak oktatási struktúrája kapcsán is felmerülhetnek, és joggal keltenek zavart abban a kérdésben, kik és milyen formában hivatottak a jelen műalkotásainak értelmezésére és bírálatára, vagy milyen gyakorlati igényeket von maga után ezeknek a nyilvánvaló anomáliáknak az elkerülése. S bár az újonnan megjelenő társtudományok, mint a kritikai társadalom- és kultúratudomány vagy a vizuális antropológia némileg

²⁴ Keith Moxey: *Művészettörténet ma. Problémák és lehetőségek*. Ford: Turay Hedvig. *Balkon* 2002/1-2. balkon.art/1998-2007/balkon_2002_1_2/01muvtort.html letöltés: 2022/05/03.

árnyaltabbá tehetik a művészetről való gondolkodásunkat is, mégis, a több évtized óta zajló paradigmaváltás, a diszciplínát megrendítő átalakulás, napjainkban – bár már teljesen nyilvánvaló – azonban még korántsem ért véget.

Azok az 1980-as években megjelent szövegek, melyek a művészet illetve a művészet történetén belül jelentkező egy bizonyos elbeszélésstruktúra²⁵ végéről beszélnek (Belting, Danto, Vattimo, Burgin²⁶), egyértelműen rámutatnak arra, hogy az eddig alkalmazott módszereink és fogalmaink immár nem alkalmasak a kor kihívásainak megfelelő, releváns, a jelenségeket szintetizálni képes egyetemesség tudományos elveinek fenntartására. Figyelmeztetnek továbbá arra, hogy a művészettörténet-írás elvesztette azokat a támpontjait, melyek a jelenhez való biztos viszonyának alapjai lehetnének.

A jelenkor tudástermelésének fényében megszületik a kulturális „közvetítő” személye, aki egyfajta *intermedialitást* képvisel. Így az eredendően művészettörténész szakember ma nemcsak a művészetünk történésze, hanem ő a kultúrákutató, a műkritikus, a muzeológus, sőt ő lett bizonyos kiállításaink „szellemi atyja”, kurátora, vagyis egy személyben a producere is. Így jogosan merülhet fel, hogy a művészetet közvetíteni hivatott filozófia mintha eltávolodni látszana magától a művésztől, vagyis (ahogy Belting [München, 1995.] állítja), hogy „a művészet elmélete ma mégis sokkal inkább szól önmagáról, mint a művészetről, amely tárgya lenne”.²⁷

3.1. *A szöveg mint képertelmezés*

Már 1755-ben J. J. Winckelmann, a művészettörténet tudomány megalapító atyja így ír: „Az ecset, amelyet a művész használ, az értelemben legyen mártva [...] Többet kell hagynia a gondolkodás számára, mint amennyit a szemnek megmutat, és ezt a művész akkor fogja elérni, ha megtanulja, hogy gondolatait az allegóriákba ne elrejtse, hanem

25 Arthur C. Danto: *Történetek a művészet végéről*. Grand Street, 1989. Ford.: Perneczky Géza
In: Európai füzetek, Első szám: A művészet vége? Szerkesztette: Perneczky Géza, 1999. 54. o.

26 Hans Belting: *A művészettörténelem vége?* 1984. ; Arthur C. Danto: *A művészet vége*. 1984. ; Gianni Vattimo: *A művészet halála vagy hanyatlása*. 1980. ; Victor Burgin: *The End of Art Theory*. Macmillan, London, 1986.

27 Hans Belting: *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája*. In: Európai füzetek, Első szám: A művészet vége? Szerkesztette: Perneczky Géza, 1999. 40. o.

beljük öltöztesse.”²⁸ Tehát az a megállapítás, hogy a kép *képpé* a gondolkodás fényében válik, a diszciplína alapjait is jelenti. De ha a művészetről való gondolkodásunk egyetemes normái nem léteznek többé, akkor milyen kapaszkodóink lehetnek ezután?

E tárgyban lévő zavar megoldását a művészetben zajló immanens folyamatok sem segítették elő. A művészet eszmei és formai „felszabadulása”, szilárd kereteinek, majd műfajainak feloldódása, a műtárgyak elanyagtalanodása, a művészet belső egységének, az önmagát rendező elveinek felbomlása egyáltalán nem akar a tisztánlátáshoz hozzájárulni. A kivívott szabadság jelentős kihívásnak is tűnik, amely visszahat: a művészek ezen folyamatok hatására egyre kevésbé képesek arra, hogy önmagukat egyedül a műveik segítségével definiálják. A művésznek már nem elég vizuálisan kommunikálni, azt verbális tartalommal is meg kell erősítenie. Így a művészek szövegesen kodifikálják műveiket, kommentálják, azokhoz informatív támpontokat is adnak. Ugyanakkor ezek a szövegek elkerülhetetlenül beemelik magukat egy tágabb, a vizualitás egészét érintő elméleti diszkurzusba is. Azzal, hogy a 20. századtól a művészet önmagára reflexióként kezd tekinteni, a *discursus* szó általános vonzereje felértékelődik, így a kortárs kultúra egyik kulcsszavává a diszkurzivitás válik. A kurátor kiállításait e diszkurzivitás tereinek, a kulturális dialógus színhelyének tekinti. De vajon ez a „kommunikáció” egyedi, vagy általános struktúrában képzelel el magát, tehát önmagáról vagy a művészetről szól?

A jelenkor, a *curatorial* fogalma alatt „a művészeti projektek generálásával, kontextualizálásával és bemutatásával foglalkozó társadalmi-kulturális gyakorlatot” ért²⁹, vagyis egyfajta tudástermelési formát. De mi annak tágabb szerepvállalása? Ideális esetben egy, a párbeszédre épülő, a tudáscserén, a kölcsönösségen és reflektivitáson alapuló gyakorlat ez, mely nemcsak a művészeti világ működésére és az abban megjelenő kulturális tendenciákra reagál, de be is emeli azokat egy tágabb társadalmi kontextusba. Ugyanakkor a művész és a befogadó közé ékelődött közvetítő,

28 Johann Joachim Winckelmann: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban. In: *Művészeti írások*. 2. Kiadás: Helikon, Budapest, 2005.

29 A kurátori gyakorlat és diszkurzus szótára: Szakács Eszter: Kurátori (szemlélet) tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/szotar/kuratori-szemlelet-/ letöltés: 2023/06/01.

a produkciós menedzser felelőssége hatványozott. Nemcsak ő lesz az új kritikus, de magának a „kritikai térnek” a létrehozójává is válik, sőt, ezen keresztül a művészet reprezentatív funkcióit is ő jelöli ki. Ez a művészetideológusi szerep nem mentes a veszélyektől, igazi kihívás lesz az, hogy hogyan kerülje ki a „programadást”, következésképpen (ha ez lehetséges), hogyan képes az egyensúlyt megtalálni.

A 1990-es évek óta a kurátorok befolyása rendkívüli módon megnőtt. Ma a kiállítások szöveges koncepciók mentén készülnek, mely a műalkotásokat tágabb összefüggésbe állítja. De mi alapján jelöli ki a kurátor a művészet összefüggéseit? Hogyan fogja ezt az alapvetően szerzői attitűdöt képviselni egy olyan művészeti ágban, amelyet maga egyébként nem gyakorol?³⁰ Amennyiben érvényes Paul O’Neill meghatározása, tehát „nem olyan valakiről van már szó, aki a művészeti alkotófolyamattól távol dolgozik, hanem olyanról, aki aktívan »benne van a sűrűjében«”,³¹ vagyis ha a kurátori munka: a kiállítási *koncepció* kvázi „műalkotássá” válik, az nemcsak a konceptuális művészetfelfogás előretörését eredményezheti, de a kiállítások így elkerülhetetlenül ideológiai és szövegalapúakká is válnak. Tehát amennyiben a kurátor önmagára már mint „szerzőre” tekint, akkor művészetünk kifejezetten szövegeken keresztül értelmezett lesz. A kiállítás gyakran úgy jelenik meg, mint a kurátor egyfajta „ön-definíciója” (vagyis egyes szám első személyű narratívája), s olyan művészetet reprezentál narratív módon, amely a klasszikus narratív képzőművészetet elutasítja, abban riválisát látja. S ahogy ennek, úgy annak is tanúi vagyunk, hogy bizonyos kiállításokon szereplő művek immár sokkal inkább egy kulturális teóriáról és annak szöveges koncepciójáról hivatottak bennünket meggyőzni, mintsem vizuális „gondolatokat” közvetítenének.

Egyfajta hatalmi pozíció ez, s ha a kurátor azon a terepen működik, melyet korábban a művészeti praxis foglalt el, akkor az autonóm művésznek erre a fordulatra

30 Természetesen itt a szöveg nem azokra a kurátorokra utal akik művészek és kurátorok egyszerre, mely gyakorlat ugyan létezik, de semmiképp nem releváns, nem meghatározó a kurátori praxisban, inkább kivételnek tekinthető.

31 Paul O’Neill: *A kurátori fordulat: a gyakorlattól a diszkurzusig*. In: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János (szerk.): *A gyakorlattól a diszkurzusig*. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, Budapest. 2012. 330. o.

reagálnia kell. Bár az értekezésnek nem célja a kialakult kurátori praxis erényeinek vagy problematikusságának elemzése és vizsgálata, de az könnyen megállapítható, hogy ha a műalkotás kizárólag textuális szempontból értelmezett, ez ellentmondásos helyzetbe hozza a művészeket. Amennyiben a művész a *kultúra* és a *művészet* fogalma közötti különbségre hangsúlyt szeretne fektetni, ellenáll a standardizációnak vagy annak, hogy egy rendezvényen művét mint kulturális ‘segédeszközt’ használják, úgy *kénytelen* lesz magát és művét meghatározni. A reflexió és önreflexió tehát még hangsúlyosabb szerepet kell hogy kapjon, és verbális utakat is kell keresnie magának. Vagyis a művészszövegek bizonyos értelemben kiegészítik és elősegítik a kurátor munkáját, megtámogatják a kurátori gyakorlatot, állításai azonban meg is védhetik a művészt az adott hatalmi viszonyok rendszere ellen épp úgy, ahogyan a művektől függetlenül létrehozott spekulációktól is. Ha pedig a művészetelmélet már nem tud vagy nem kíván előhozakodni általános és egységes teóriával, akkor a művész-teóriák léphetnek az egységes művészetelmélet helyébe. A művészek természetesen formálnak jogot arra, hogy személyes elméletük is lehessen, olyan, ami művészi munkájukban is kifejezésre jut. Így válik vagy válhat azután az elmélet nyelve egyszerre és ugyanúgy, a művészi gyakorlat „nyelvévé” is.

3.2. *A szöveg mint képkötő elem*

Bár az értekezésnek nem az iránya és szűk értelemben nem is tárgya, mégis röviden meg kell említeni azt a képzőművészetben egyáltalán nem ismeretlen jelenséget, vagyis azt a művészi gyakorlatot, amely mindezekre – a betűk, a szavak és a szövegek közösségére – egy másik formában, kifejezetten mint *ábrára* tekint, és egyenértékű képi eszközzéül használja, a vizualitás egészének természetes részeként.

Már csak azért is szükséges erről említést tenni, mert (a fejezet korábbi részére visszautalva) a képek és a betűk/szavak a kifejezésre és ennek ábrázolására tett kísérletek kezdetén különbség nélkül valók voltak, vagyis valóban egységként szerepeltek. Szétválásuk az írás fejlődésével azonban elkerülhetetlenné vált, mely során az írás önálló rendszert, a képtől eltérő, sajátos struktúrát kapott. Írás közben gondolataink sorokba rendeződnek, tehát a szöveges és a képi gondolkodás egyik legalapvetőbb különbsége a linearitás lesz. Flusser szavaival (1987) élve: „Az írásjelek

a mitikus gondolkodásból egy lineárisan elegyengetett gondolkodásba vezérlő jelek.”³² Azzal, hogy az írásnak van iránya és ideje: kezdete, vagyis eleje és vége, alapvetően történeti tudatunkhoz kapcsolódik. Képi megfogalmazásaink azonban, melyeknek keletkezése és befogadása is túl sok ismeretlen együtttható összjátékként történik, minden esetben az univerzálé képzetével szereti ámítani önmagát.

A keleti művészet mindig is előszeretettel használt szövegi természetű elemeket képein, s habár nem ennyire jellemzően, de az európai kultúrának is szinte minden korszakában találunk erre példát, az ókorban, középkorban éppúgy, ahogy az újabb korok művészetében is. Mégis tény, hogy a művészet klasszikus felfogását megújító 20. század forradalmi, az „izmusok”, ezen a téren is áttörést hoztak. Kétségtelen, hogy a George Braque képein először kollázsként megjelenő, majd később assemblage-ként használt új anyagok, ezen belül is a papírok, újság- és szövegtöredékek beemelése a képzőművészet eszköztárába felszabadította a művészeknek a képi tartalomhoz való viszonyát, s ez a képzőművészeti *kép* készletének és anyaghasználatának a teljes átváltozását indította útjára. A betűk és a szövegek képalkotó lehetőségeit a kubizmus felfedezte, a szürrealizmus intellektualizálta, majd a dada provokatív gesztusának centrumába helyezte, mellyel örök, máig tartó helyét biztosította képzőművészetünk színpadán. A dadaizmus radikális anarchizmusa – mely gyökeresen átírta a képzőművészet szótárát – lesz az, amely elvezeti a művészetet az 1960–70-es évek, a művészet berkein belül lezajló változásokra igen érzékenyen reagáló mozgalmihoz, mint például a koncept művészet, a fluxus vagy a pop-art (stb.), melyek hatásai tulajdonképpen máig élő szövetként hatják át teljes művészeti életünket. Az, hogy a dada óta művészetünkben immár minden lehetséges, s hogy a művészet nem egyszerűen alkotói attitűd, de „üzenet”-té is vált, végérvényesen biztosította a szöveg helyét mind formailag, mind pedig tartalmilag a képzőművészet palettáján. Anélkül, hogy elkalandoznánk a vizuális költészet, a tipográfia, vagy egyéb, a betűk formai jegyeire reflektáló izgalmas világok irányába, könnyen felfedezhető, hogy a kortárs művészetben mennyire élő, és milyen fontos szerepet játszanak, művészetünknek

³² Vilém Flusser: *Az írás*. BAE Tartóshullám Könyvek. Balassi Kiadó, 1997. Ford: Tillmann J. A., Jósvai Lília 10. o.

mennyire szerves részei a betűk a szavak és a szövegek, s hogy vizuális nyelvünk nélkülük immár elképzelhetetlen.

Lehetetlen vállalkozás lenne azoknak a művészeknek a felsorolása, akik életművében fontos szerep jut a betűképnek mint meghatározó vizuális eszköznek. A kortárs művészek közül – a teljesség igénye nélkül – egészen különböző területekről említhetünk néhány karakteres példát, mint Jenny Holzer, Barbara Kruger, Bruce Naumann, Edward Ruscha, Sophie Calle, Tracey Emin, Shirin Neshat, vagy akár a beazonosítható személyiség nélküli kult-hecker Banksy-t. De számos magyar kortárs művész életművében is jelentős szerep jut a szövegképnek, mint például Benczúr Emese, Gerber Pál, Eperjesi Ágnes, Csontó Lajos, Gerhes Gábor, de A. Nagy Gábor festményei, vagy Szabó Eszter Ágnes falvédői is e művészek sorát színesítik.

3.3. *Ugrás a szélsőségbe – konceptuális művészet*

Bár formailag éppen ellentétes gesztusnak tűnik, mégis a konceptuális művészet létrejöttét a dada forradalmi művészetnihilizmusa egyfajta természetes utóéletének is tekinthetjük. A műalkotás művészi „kijelentéssé” válik, öltön az bármilyen formát. A művészetről való gondolkodásunkat alapjaiban megrendítő változások következtében a művészet elérkezett öntudatra ébredésének arra a fokára, amikor a *mit?*, *miért?* és a *hogyan?* kérdések minden egyéb impulzusnál erősebbek, és kényszerítő erővel fogalmazódnak meg. Egy a művészet belső lényegét, vagyis önnön ontológiai természetét vizsgáló művészettel van dolgunk, melynek létrejöttéhez valószínűleg hozzájárul a nyelvtudomány 20. századi önmagára találása is. Keletkezése egybeesik a szemiotika (általános jel tudomány) s ennek részterületeként a nyelvi formák jelentésével foglalkozó szemantika tudományának 1960-as évekbeli változásával (generatív szemantika). E tudomány kétségtelen kapcsolatot mutat a filozófiával, a pszichológiával és a logikával, de a szociológiával is, és úgy tűnik művészetünkön is hagyott némi nyomot.

A *conceptual art* a műalkotások nyelvi jellegét hangsúlyozó művészetfogalmat a művek fogalmi jellegétől elválaszthatatlannak tartja. Joseph Kosuth *Egy és három szék* című munkája (1965), melytől a konceptuális művészet megszületését számítják, tulajdonképpen a jelentéselmélet arisztotelészi hármását mutatja be. A szemiotikai

háromszög³³ elemeinek: a jel (név, szó, vagyis szimbólum); a fogalom, képzet (vagyis a gondolat – concept) és a jelölt (jeltárgy, tehát maga a dolog) ábrázolásaként is felfogható mű, a művészet és a jelentés alapvető kérdéseit feszegeti. A konceptuális művészet magát ‘gondolati’-nak definiálja, melyben a művészet *fogalma* lesz az, amely műalkotássá válik. Tulajdonképpen mondhatjuk, a konceptuális művészetben nincs ábrázolás, nincs tárgy, és nincs stílus. Minden érzelemtől és hozzáadott (vagy képzelt) értéktől „megtisztítva”, a mű a tiszta fogalom fikcióját ábrázolja. Bár elveiben tagad minden referenciális kapcsolatot a látható, tapintható „valósággal”, semmit sem kíván közölni a világról (Sebők, 1987)³⁴, természetesen középpontjában mégis a közlés áll, konkrétan a nyelv, a jel és a kontextus analitikus viszonya.

Az *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, az Angliában 1967-ben alakult Art & Language csoport³⁵ magazinja használja nyomtatásban először a konceptuális művészet kifejezést, s az 1969-ben megjelent lap volt az első, amely célul tűzte ki, hogy a teoretikus és párbeszédre alapuló eszméiket a művészek és a kritikusok azon csoportja akik ‘gyártói’ és bizonyos értelemben a ‘felhasználói’³⁶ is voltak a művészetnek, megvitathassa. Bár számos kérdésben nem, de a történeti művészetek elutasításában és a modernizmus kritikájában a szerzői azonos elveket vallottak, mely szerint az historizáló, bürokrata, és filozófiai értelemben konzervatív. A lapban jelenik meg az a reflektív hozzáállás, amely a művészetben egyértelműen a diszkurzivitásra helyezi a hangsúlyt. Már a ’70-es években a művészeti termeléssel kapcsolatos kérdésekkel foglalkozik, és a hagyományos nem-lingvisztikus művészeti formákkal

33 Pethő József: *Jelentéstan*. A jelentéstan történetének vázlata. című fejezet. Bölcsész Konzorcium, 2004. 16. o.

34 Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*. Képes Ifjúság, Újvidék, 1987. Conceptual art. 21. o.

35 A négy alapító: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin és Harold Hurrell. A csoport 1982-re már megközelítőleg 50 főre bővült, s bár a tagság anonim, így tisztázatlan, hogy ki, pontosan mikor és hogyan vesz részt benne, azt tudjuk, hogy a 70-es évektől már Joseph Kosuth is tagja volt.

36 Az avantgarde hagyomány, az alkotó „mint termelő” gondolatát először Walter Benjamin veti fel 1934-ben, politikai, konkrétan baloldali szerepvállalásra szólítva fel a művészt. A művészeti termelés gondolata már ekkor megszületik, amelyre a „gyártó” és „felhasználó” szavak utalások, melyet a magát progresszívnek tartó művészet később magáévá tesz. (Bővebben Hal Foster *A művész mint etnográfus* című írásában)

szemben, mint például a festészet és a szobrászat, fókuszában az elméleti, szöveges munkák állnak.³⁷

A klasszikus *concept art* az a művészet, amely a mű tárgyi és anyagi megnyilvánulásánál fontosabbnak tartja az ötletet, a *konceptiót*, vagyis az elképzelést és a *projektet* helyezi előtérbe a megvalósítással, az alkotással szemben. Irányelve szerint: *A művészet nem tárgy, hanem fogalom*. Így gyakran projektfotók, dokumentumok, és szövegek lesznek azok, melyek ezentúl helyettesítik a műtárgyat. A konceptuális művészettel a műtárgy anyagtalanná válik, s úgy a xerox vagy a vázlat, ahogy a fotó és film is művészi eszköztárai közé lép. S bár a klasszikus konceptuális művészet rövid ideig, csak a '70-es évekig tart és roppant szélsőséges álláspontot képvisel, mégis hatása a művészeti életre, mondhatjuk a teljes „mezőre”, úgy a művészekre, ahogyan az arról gondolkodókra, alapvető lesz. Nem véletlen, hogy ugyan árnyaltabb kifejezésformákat keresve, de újra és újra fellángol, először a '80-as, majd a '90-es évektől különböző formákban, és ha a *poszt-* vagy a *neo-* jelzővel is illetjük, vagy ha ma már inkább konceptuális attitűdnek hívjuk is, utóélete mégis tagadhatatlan. S ha a *nem-ábrázolás* iránt napjainkra el is veszett a lelkesedés, hatása azonban művészetünkben immár kitörölhetetlen. Ahogyan Erdély Miklós, a magyar konceptuális művészet egyik méltán legnagyobb mestere írja: „... ez már elmúlt, mégpedig azért, mert túlságosan lemondott az érzéki, a közvetlen, a totális hatásról, amit a kommunikációban a művészet mindig is igénybe vett. A művészet újra a vizuális és az érzéki hatásokat keresi. [...] A 80-as évek óta kialakult egy olyan fajta esztétika, ami a művektől – a képzőművészeti és a zeneművektől is – olyan szépséget vár el, amely emlékeztet a tiszta gondolatra, illetve a gondolat szépségére.”³⁸

Tehát a tiszta konceptuális művészet minden bizonnyal utópisztikus gondolatát nevezhetjük a művészet „öngyilkosságának” (Benjamin) is, vagy gyakorlatát a művészet filozófia általi kisemmizésének (Danto),³⁹ mégis, a valóságban

37 Joseph Kosuth 1969-től az Art-Language amerikai szerkesztője.

38 Erdély Miklós: Optimista előadás, idézi András Gábor: A gondolat formái. *Nappali ház*, 1993/2. 71. o.

39 Danto megfogalmazásában: „a tárgyak a nullához közelítenek, ahogy elméletük a végtelenhez közelít, vagyis voltaképpen nincs is más, mint elmélet.” In: A. C. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? 125. o.

intellektualizmusa nemcsak egyfajta széthulláshoz, vagyis a művészi pluralizmushoz vezető posztmodern úthoz járult hozzá, hanem ahhoz a gyakorlathoz is, amelyben a gondolat a tartalom és a forma egyenrangúságát kutató eszme további lehetőségeket keres magának.

3.4. Az antropológiai fordulatról

A művészettörténet fordulatokban gazdag (kritikai, majd kurátori fordulat, diszkurzív, szociológiai és antropológiai fordulat, stb.) diszciplínájának változásaihoz kétségtelenül hozzájárult a 20. század forrongó világa, a tudomány számtalan terepének megújulása és ezek egymásra hatása. A tudományos életben bekövetkező pluralizmus és annak interdiszciplináris tendenciái nélkül bizonyosan nem tekinthetünk a művészeti életben zajló változásokra sem. Mégis, ebből az egymásra épülő vagy egymást váltó megannyi tendenciából is jól kiolvasható az a fajta kudarc, ami a művészet történetének narratíváját illeti. Annak megítélése, hogy ezt tényleg a művészettörténet végének hívjuk-e – jobb híján –, még várat magára. Mindenesetre a képfogalom kiterjesztése a kultúra más területeire vagy ezen területek bevonása a művészetről szóló diszkurzusba megtörtént, az bizonyos.

Látható, hogy a konceptuális művészet önmaga és a társadalom iránti kritikai megnyilvánulásai vagy a társtudományok és a politika felé való nyitása⁴⁰ hogyan járult hozzá a művészetszemlélet megváltozásához.⁴¹ Az Art & Language csoport tagjait anonimitásban tartó gyakorlata visszanyúlik egészen Marcel Duchampig, aki szerint minden művészet konceptuális természetű, az alkotás megvalósítására már nincs is szükség (az bármi lehet), sőt, maga a 'művész' is csak így, vagyis fogalmilag létezik. Ha pedig így van, akkor mind az alkotó, mind pedig a mű individualizmusa háttérbe szorul, és a befogadó, a tér és a kontextus válik meghatározóvá. Ebből nem csak a kurátor mint művészetideológus térnyerése következik logikusan, hanem az az irány is,

40 Az irányt már egyértelműen megfogalmazza Kosuth: *The Artist as Anthropologist*, *The Fox*, 1. (1975) írásában.

41 „A szociális tematika a futurizmusból kinövő, vagy azzal szorosan összefüggő konstruktivizmust, szuprematizmust áthatotta, majd a későbbi kapcsolódó építészeti irányzatokat is, amilyen a De Stijl mozgalom és a Bauhaus.” In: Gáspár Gabriella: *Szociális művészet. A „szociális” jelentése a képzőművészetben.* *Acta Sociologica* 2012. 5. szám, 12. o.

ami felé fordulva ez az ideológia meghatározza önmagát, tehát az, amely ezekkel foglalkozik, vagyis az antropológia. A szociális antropológia fogalmi keretein és a kulturális antropológia kérdésein alapuló elemzési módszerek elvezetnek a vizuális antropológiához, ami egyféle megoldásnak hathat a kortárs művészettel kapcsolatos azon problémákra is, amire a művészettörténet válaszai már nem bizonyulnak alkalmasnak. Így a kortárs művészet elemzésében az „antropológiai módszer” mint a művészettörténet alternatívája kerül alkalmazásra. A művészeti alkotások *médiумai* közé belép az *ember mint szociális, társadalmi lény*. Teszi ezt immár olyan jelentéshordozóként, a művészet olyan *eszközékként*, ami – e gyakorlat szerint – meghatározza a művészet orientációját és azt is, amin keresztül az láthatóvá válik. A vizsgálatnak nemcsak argumentumává, de tárgyává és eszközévé, sőt magává a művészeti *kifejezéssé* válik.

Az antropológia az etnográfia segédtudományaként annak egy részterületével foglalkozik (embertan), melyet csak azután osztunk további részterületekre mint a szociális, kulturális vagy vizuális antropológia.⁴² Így az, hogy a posztstrukturalizmus behozza a kisebbséget (a kulturális *másikat*) mint új, a kulturális toposzainkat átíró szempontot, elvezet minket az etnográfus mint kritikus jelenségéhez, a kurátor-etnográfusokhoz, de ott találjuk immár a szociális fordulatot vett művészi gyakorlatokat,⁴³ vagyis az etnográfus művészt is. Hogy a művészet tényleg egyfajta kreatív szociális gyakorlat-e, az joggal napjaink egyik legvitatottabb kérdése, de tény, hogy a jelenkor művészetében ez a tendencia előkelő helyet foglal el.

A jelenséget Hal Foster *A művész mint etnográfus*⁴⁴ című tanulmányában lényeges szempontok mentén vizsgálja és problematizálja. A szerző által felvetett

42 Az Etnográfia, etnológia (gör.) néprajz, néptan. A népismeretet rendszeres egészbe foglaló s elvek és törvények megállapítására vezérlő tudomány. Segédtudományai közé tartozik elsősorban az antropológia, mely az ember származásával, alaktani sajátosságaival és azok földrajzi variálódásával foglalkozó tudomány. Bővebben: Pallas Nagy Lexikona és Magyar Néprajzi Lexikon, Arcanum Kézíkönyvtár.

43 „A relációs gyakorlatok ezen kibővült terepe jelenleg számos név alatt fut: társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art), közösségen alapuló művészet (community-based art), kísérleti közösségek (experimental communities), párbeszédés művészet (dialogic art), határ-művészet (littoral art), részvételen (participatory), beavatkozáson (interventionist), kutatáson alapuló (research-based) vagy kollaboratív művészet (collaborative art).”
In: Claire Bishop: *A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenségei*. Artforum 2006. február

44 Foster, Hal: A művész mint etnográfus. Ford. Margl Ferenc. *Cirka Művészeti folyóirat*, 2016. június

alapkérdés: esztétikai minőség kontra politikai elkötelezettség, forma kontra tartalom⁴⁵ helyénvaló, releváns alapvetés. Bár Foster írásában a kép és szöveg allegorikus szétválasztását eredendően „kulturpolitikai intervenciók”⁴⁶ mentén vizsgálja, mégis, az írásban számunkra több fontos fogalompár is megjelenik, mint: technika – téma, pozíció – tendencia, produktivizmus – proletkult, vagy *elmélet* kontra *aktivitás* (aktivizmus). Természetesen a kultúra kapitalizálódásának kérdése, gazdasági és politikai viszonyainak elemzése, a téma *a művész mint etnográfus* megjelenése szempontjából alapvető fontosságú, jelen értekezésnek azonban tárgya nem ez, hanem azok egymáshoz való allegorikus viszonya. Tehát kétségtelen, hogy a művész-szerep kulturális és gazdasági identitásváltozása mára csak új paradigmák mentén fogalmazható meg, de az is nyilvánvalóvá vált, hogy ez az identitásválság kihatott a művészet egész nyelvezetére is.

Az antropológiai megközelítés a kortárs művészetben nemcsak mint egy felhasználható módszer jelenik meg – amit hol művészek használnak a szociálisan érzékeny művészeti modell eszközeként, hol pedig a kritikusok művészetről szóló elemzéseikben és tanulmányaikban –, hanem átformálta a vizuális művészetek kommunikációját, eszköztárát, esztétikáját, és nyelvezetét, sőt, a kiállítási teret mint olyat is, mind elemeiben, mind funkciójában. Nemcsak a kurátor szerepében bekövetkező szemléletváltás lesz ennek az egyik nyilvánvaló következménye, hanem annak megfogalmazása körüli zűrzavar is, hogy mit tekintünk egyáltalán vizualitásnak, hol kezdődik vagy meddig tart a vizuális művészet?

Ma már nem képzelhető el egyetlen intézményben sem képzőművészeti kiállítás a művek kiállításba épített textualizálása nélkül, sőt némely kiállítás esetében a látvány, a képi, vizuális tartalom mintegy „ábraként”, a verbális, kultúrantropológiai tartalmak illusztrációiként jelennek meg csupán. És bár ez esetben nem világos, hogy ki is a célközönség, a művészethez értő úgynevezett szakmabeli, avagy a teljesen kívülálló

45 Foster tanulmánya e két ellentétpár meghatározására és egymáshoz való viszonyuk feltérképezésére épül. Az első fejezetben a történeti vonatkozásokat taglalja Walter Benjamin 1934-es előadására (*Az alkotó mint termelő*) hivatkozva. Nyilvánvaló tényként állapítja meg, hogy a két fogalom (esztétikai minőség kontra politikai elkötelezettség, forma kontra tartalom) ellentétként való értelmezése azóta is mérgezi a művészet recepcióját.

46 Benjamin eredeti gondolatmenete szerint.



III. ábra. Modigliani-kiállítás (részletek). Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2016.

„outsider” (akinek affinitása és előképzettsége sincs), a tudományos-oktató attitűd által létrehozott szituációban a direkt, a vizuális és a személyes élményeiből sokszor mindkettő kifosztva érezheti magát. A néző agya és tekintete le van terhelve információk tömkelegével, s mire elolvassa és megérti a „mellékleteket”, grafikonokat, szövegeket, a szeme és az agya elfárad, így magukra a művekre már mint háttér-információra és csak mint ezek illusztrációira tud tekinteni. A művek vizuális jelentősége eltörpül, ha ugyan meg nem szűnik teljesen. Így Foster szóhasználatával „a szövegként felfogott kultúra öntudatos olvasójává” válunk. (III. ábra⁴⁷)

Amennyiben pedig képzőművészetről beszélünk, a feltehető kérdés ez esetben az, mi ábrázol mit? A képek a szövegeket, vagy a szövegek a képeket? A szöveg mondja el hogy mit látok, mit kell látnom, vagy fordítva? Melyik a segédlete melyiknek? „Mi történt itt? Milyen félreértések történtek az antropológia és a művészet, illetve más diskurzusok között? Legalább az elmúlt két évtizedre visszatekintve rámutathatunk a projekciók és reflexiók egy képzeletbeli színházára.” (Foster, 1996) S immár nemcsak a művész válik a formális reflexivitás mintaképévé,

47 A képeken szemmel látható a preferencia a vizuális információk, a vizuális nyelv, és a textualitás, a tudományos, történelmi beágyazottság, az ismeretterjesztés között. A Magyar Nemzeti Galéria Modigliani-kiállításán (2016) jól látható az az intézményes installálási, kiállítási elv, amely tárgyilagosságra törekvő, egyfajta „objektivitást” felmutató vagy annak a látszatát keltő, tudományos igényű rendezés. A képek alá vannak rendelve ennek a funkciónak, amely sokkal inkább textuális, a képzetnek vagy a képek saját erejének nem sok helyet hagyó rendezői koncepció. Az információk sűrűjében egy tudományos ismeretterjesztés részeként, a néző egy oktatási szituáció szereplőjévé válik.

vagy a múzeum a művészetkutatás templomává, hanem minket nézőket is a cselekvő együttérzés, avagy a „mindenttudás” önámító búvkörébe von. A szolidaritás a művészetben szorosan kapcsolható a társadalmi felelősségvállalás gondolatához, de a kérdés az, vajon tényleg kifejezzük-e empátiánkat – például egy társadalmi csoport mellett – egy műtárgy megnézésével? Összeköt-e egy problémával, vagy inkább izolál-e bennünket maga a műtárgy létrehozásának gesztusa, vagy az, ha egy problémára műtárgyként tekintünk? Vagy: vajon tényleg közelebb kerülünk például Modigliani művészetéhez, ha az „összes” kapcsolatának térképét áttanulmányoztuk? Ahogy az is jogosan felmerülhet úgy szakmailag, ahogy etikailag is: Ha a művészet az embert médiumaként használja (antropológia), nem térünk-e vissza az alapkérdéshez, miszerint ez a médium mint eszköz nem sokkal inkább saját maga, saját művészi ideái és saját művészi kifejezésének céljában van-e állítva? Tehát nem sokkal inkább a művész saját karrierje egyengetésének eszközévé válik-e, mintsem egy valós szociális probléma valós megoldásává.

Míg tanulmányok garmada szól arról, hogyan befolyásolja tudatos és tudattalan folyamatainkat a képek által, azokon keresztül a tömegmédia, tehát míg a „képek hatalma” kulturális és tudományos evidenciának számít, addig a képzőművészet válsága kézzelfogható, és paradox módon az újra önmagára találás útvesztőiben öngazolásait keresi. S ez nemcsak a *mit nevezhetünk művészetnek?* alapdiskurzusra, nemcsak magára a *művész* meghatározására és szerepére vonatkozik, hanem arra is, hogy egyáltalán hol húzódnak meg eszköztárának határai, hogy szembe tud-e nézni nyelvének korlátaival, vagy azzal a beismeréssel, hogy nem mindenható.

III. GYAKORLATI ÉS ELMÉLETI SZEMPONTOK

„Manapság az antropológusok körében korábban megfigyelhető irigység iránya megfordult: ma sok művészt és kritikust az etnográfusokkal szembeni irigység emészt. Ha az antropológusok magukénak követelik a szöveg alapú modellt a kulturális interpretációban, akkor ezek a művészek és kritikusok a terepmunkára tartanak igényt, amelyben elmélet és gyakorlat látszólag megbékélnek egymással.”⁴⁸

A *másik* definiálása vagy elválasztása nemcsak szociológiai, társadalmi vagy akár az etnográfia tudományos értelmében vet fel problémákat és hozhat létre paradox működési modellt. De amennyiben a művészvilág mint antropológiai hely jelenik meg, s ha a művész önmagára és eszköztárára is az etnográfus szemével tekint, ez az elidegenítő aktus azzal a veszéllyel fenyeget, hogy elveszítheti kapcsolatát saját nyelvezetével, kifejezésmódjával is. Megszűnik önazonos lenni, elveszíti hitelességét, immanenciáját, s esetleg kifoszthatja saját magát.

A kutatómunkához szükséges reflektivitás érdekében ezért vessünk egy pillantást az alkotómunka *máságára*, a tudományos szempont kizárólagos, vagy az azzal való túlzott azonosulás ‘posztstrukturalista’ elkerülése érdekében. A művészi praxis vizsgálata azonban nemcsak a *másik* effajta elválasztásán alapulhat, hanem olyan, az emberi viselkedésre jellemző általános tulajdonságok vizsgálatán is, amely abból az alapvetésből indul ki, hogy megnyilvánul egy mindenben átívelő hasonlóság is a létezésben. Az úgynevezett lélektan tárgya ez, amelynek középpontjában az antropológiához hasonlóan szintén az ember áll, de fókuszát inkább annak immanens, mindenkire érvényes, tudatunk által nem diszponált jelenségei felé fordítja. Ez a tudomány a szubjektumot nem elválasztva, hanem kiterjesztett objektumként vizsgálja, és alkalmas arra, hogy az alkotói gyakorlatot a Benjamin által is kijelölt *elmélet* kontra *aktivitás* (jelen esetben maga az alkotás mint cselekvő gyakorlat) szemszögéből, de egy másik irányból, a pszichológia által feltárt szempontok szerint is megvizsgáljuk.

48 Foster, Hal (2016): A művész mint etnográfus. Ford. Margl Ferenc. *Cirka, Művészeti folyóirat*. 2016. június. epa.oszk.hu/02900/02982/00002/pdf/EPA02982_cirka_2016_2_01.pdf letöltés: 2023/04/01.

III. 1. A művészet elmélete és gyakorlata az ellentmondások tükrében

Hiszen, míg az elmélet tudományos és kritikai gondolkodása a történetiségen keresztül vizsgálja önmagát, működési modellje összehasonlító, relevanciáját az egymásra épülésben találja meg, csak ritkán és óvatosan újító és hivatkozási pontok nélkül érvénytelennek tekinthető, addig a kreatív gondolkodás épp a gondolkodási és megoldási sémákat – vagy azok sematizálódását – próbálja elkerülni, alapvető eleme a spontaneitás, hivatkozási pontjai gyakran immanensek, stratégiája elkerülő. Mondhatjuk, a két modell, gondolkodásunk ellentétes pólusait reprezentálja.

Marcel Duchamp, aki éppen a művészet normáit gyökeresen felforgató szellemiségével és kimagasló intellektusával vált a művészettörténet egyik legnagyobb hatású művészegyéniségévé, szélsőséges megfogalmazásában a művészt egyenesen médiumi tulajdonságokkal ruházta fel, akitől elvitatja „hogyan tudatában lenne, mit és miért tesz. A művészi termék megvalósulási folyamatában a művész minden döntése a tiszta intuíción alapul” – állítja, az alkotói folyamatot pedig *teremtő aktus*nak aposztrofálja, melyről így beszél az ezzel a címmel Houstonban (1957) tartott előadásában: „Az alkotási folyamat során a művész a szándéktól a megvalósulásig teljes szubjektív reakciók láncolatát járja végig. Harca a megvalósulásért erőfeszítések, fájdalmak, megnyugvások, elutasítások, döntések sora, melyek lehetnek nem teljesen tudatosak, és nem is kell tudatosnak lenniük, esztétikai téren a legkevésbé.”⁴⁹

Tehát anélkül, hogy az valamiféle ego-projekciónak tűnhetne, vizsgálatunk tárgyaként jelöljük most ki a „művészet helyének” azt a cselekvő *állapotot*, amelyet az egyszerűség kedvéért nevezzünk alkotói magatartásnak, azt, amit minden a praxisban aktívan részt vevő művész ismer, sőt amelyet napi gyakorlattá kell fejlesztenie munkája professzionális szintű műveléséhez. Arról, hogy a művész számára a művészet nem kizárólag önmaga pozicionálásának kérdése a társadalmi térben, hanem belső út is – saját szükségszerűségeivel és törvényeivel –, továbbá olyan személyes „metanyelv” is, melynek relevanciája legalább annyira immanens, mint amennyire nem, a festő Szűcs

⁴⁹ Marcel Duchamp: *Les processus créatif*. Előadás Houstonban, 1957. intermedia.c3.hu/mszovgy1/duchamp.htm letöltés: 2023/05/11.

Attila a vele készült interjúban így fogalmaz: „A festmény egy megismerési aktus. Van egy alapélményem, vagy koncepcióm, amin elindulok, és figyelek közben, hogy a festménynek milyen javaslatai vannak a folytatásra vonatkozóan. Ha jól figyelek, és egy ponton képes vagyok elengedni, akkor elszabadul tőlem és független életet nyer. Ez sokszor nem egyszerű; igazi áldozathozatal, lemondásokkal és legfőképpen az ego feladásával járó folyamat. Ezen az úton, a tanulás és felfedezés mellett, kiemelkedő jelentőségű a felejtés. A felejtés teszi lehetővé a folyamatos újrafelfedezést, az ezerszer megismertre való rácsodálkozást. A tanulás során az én védekező mechanizmusokat, falakat épít, melyekkel megvédheti magát. A felejtés ezeket a falakat lerombolja; védtelenné és sérülékennyé teszi az én-t. A nyitva hagyott pajzson, szabadon áramolhatnak be a korábban sikerrel kizárt tudattartalmak. A felejtésből fakadó hiba a legtöbb esetben nem annyira az egyetlen ÉN kinyilatkoztatása, hanem a potenciális énjeim felszínre törése.”⁵⁰

Mindkét alkotó rendkívül plasztikus leírását adja annak, hogy a művészeti gyakorlat – félig vagy teljesen (a művész habitusától és a munka jellegétől függően) – bizonyos ösztönösségre alapoz, amely elengedhetetlen feltétel az alkotói folyamat több pontján. Még a legmagasabb intellektussal bíró, racionalizálónak tűnő, vagy a szűk értelemben vett konceptuális művek esetében sem tekinthetünk el ennek használatától, mint a művészi alkotás egyik alapfeltételétől. Az ötletek szabadsága, a spontaneitás, és a tradícióktól való függetlenedés nélkül teremtő kreatív folyamat tehát aligha jön létre.

III. 2. **Kreativitáselméletek**

Kreativitásról mint extrém komplex és általános képződményről többféle értelemben beszélhetünk, és a tudomány is többféle megközelítésben értelmezi. Tekinthejtük mint pszichikus jelenséget, illetve mint mentális folyamatot, másrészt azonban mint konkrét produktumokat előállító aktivitást, mint konkrét alkotási folyamatot. Jelen értekezésben

⁵⁰ Az interjú, a *Librarius* interneten megjelenő kortárs magazinban 2016. december 12-én jelent meg *Sikeres árverést zárt Szűcs Attila festménye Londonban – Mutatjuk a képet!* címmel, Szűcs Attila a Sotheby's árverésén elért sikere apropóján. Az idézett válasz a „Hogyan éled meg a festmény születését?” kérdésre a művész által adott válasz. Szerző: Podmaniczky Szilárd librarius.hu/2016/12/03/siker-arverest-zart-szucs-attila-festmenye-londonban-mutatjuk-a-kepet/ letöltés: 2023/07/11.

kizárólag a művészi produktum létrehozásában, az alkotói folyamatban való részvételét vizsgáljuk, vállalva azt a nyilvánvaló tény, hogy bizonyos megállapítások leszűkítése kizárólag egy típusú aktivitásra alapvető hiba lenne. Ugyanis gyakorlatilag minden egyes ember rendelkezhet és rendelkezik is a kreativitás valamilyen területre vonatkozó bizonyos szintjével, minthogy ez kisebb-nagyobb mértékben szinte minden emberi tevékenység műveléséhez szükséges. A különböző tevékenységek azonban nagyon is változatos formában zajlanak, melyek közül ez az értekezés csak a művészeti produktumok létrehozásának speciális jellemzőire kíván figyelmet fordítani. Arra az alkotói folyamatra jellemző aránybeli eltolódásra mutat rá, amely bizonyos szakaszok (inkubáció, illumináció) kimagasló jelentőségű részvételét jelentik, és amik jellemzően a racionális gondolkodással nem összefüggésbe hozható síkokon zajlanak.⁵¹

Míg az intelligencia mérésére számtalan és jellemzően nagy megbízhatóságú tesztelési mérést dolgoztak ki, addig a kreativitástesztek messze elmaradnak ezek mögött. Ez köszönhető többek között annak, hogy az intelligenciát sokkal régebb óta kutatják, éppen ezért sokkal egyértelműbben meghatározott fogalom, ezzel szemben, bár a kreativitás és az intelligencia két egymástól jól elhatárolható része a személyiségnek, az alkotóképesség egzakt meghatározása még mindig problémákba ütközik. A kutatásokat illető problémák ellenére (például a tudományos mérhetőség és ennek keretei) a kreativitás pszichológiai szakirodalma jelentős.⁵² A számtalan meghatározás közül kiemelve egyet (nem kizárva ezzel a többi érvényét) példaként:

„Kreativitás vagy másképpen alkotó gondolkodás. Az egyénnek az a képessége, hogy a problémamegoldó műveletek során új összefüggéseket fedezzen fel, viszonylag folyamatosan és rugalmasan újszerű ötleteket és eredeti megoldásokat produkáljon.”⁵³ S bár a kreativitás számos megközelítését illetően a vélemények megoszlanak, a tekintetben teljes egyetértés van, hogy az intellektus újító, a szokásokat kerülő és

51 „A kiemelkedően kreatív egyének [...] magas toleranciát tanúsítanak a kétértelműséggel szemben és a munkájuk során erősen önérvényesítők [...] tele vannak paradoxonokkal: [...] Valójában a paradoxon az, ami a kreativitásukat élte.” Tóth László: *Kreativitás és szövegértés*. Iskolakultúra, 2008/5–6. 31. o.

52 A kreativitásról csak 1960-1998 között több mint 10.000 kutatási munka jelent meg, ennek legfontosabb felismeréseit G. Wallas, J. P. Guilford, C. W. Taylor, E. P. Torrance tette.

53 Fröhlich, W. D.: *Pszichológiai szótár*. Springer-Verlag Kiadó, Budapest, 1996. 235. o.

termékeny aktivitásáról van szó, melynek létrejöttében a tudattalan folyamatok nagymértékben közrejátszanak. Maga az intuíció,⁵⁴ melynek létezése az alkotói folyamatban vitathatatlan, olyan implicit feldolgozás eredménye, amely műveleti folyamatok és a gondolkodás elemzése nélkül jön létre.

A kreatív folyamatok létrejöttét a pszichológia a következő szakaszokra⁵⁵ osztja:

1. Preparáció (előkészítés): információgyűjtés, problémameghatározás.
2. Inkubáció (lappangás): tudattalan, úgynevezett várakozó feldolgozás, a „kreatív feszültség” fenntartásának az állapota.
3. Illumináció (ihlet, megvilágosodás): „magstádium”, a hirtelen megoldások, rátalálások és a spontán megnyilvánulások állapota.
4. Verifikáció (ellenőrzés, átrendezés): végleges megoldás, kivitelezés és kiértékelés.

Az első és az utolsó szakasz lesz tehát az, amely a tudatosság által leginkább aktiválható, a racionalitás által megközelíthető. Az utolsó pedig az, amelyben az illuminációra, vagyis az ‘ihlet’ intuitív megoldására egy elfogadó vagy egy elutasító válasz fog megszületni. Tehát a kreativitásemelvények részleteiben való elmélyülés nélkül is megállapítható, hogy az általam jelzett, a logikára építő gondolkodástól eltérő, ösztönszerű, spontán és intuitív pillanatok ezen szakaszok mindegyikében megtalálhatóak, bár nyilvánvalóan eltérő hangsúllyal.⁵⁶

2.1. *Konvergencia, divergencia*

A konvergencia szót a matematikai analízis egyik központi fogalmaként tartjuk számon, és a matematika az összefüggésekkel és a sorozatokkal kapcsolatosan

54 Az intuíció kísérleti megközelítésével hazánkban Barkóczy Iona foglalkozik. A belátásos problémamegoldás kísérleti modelljét alkalmazza, a kreatív és nem kreatív személyek információ felhasználási jellegzetességeit hasonlítja össze. Megállapítása szerint a kreatív személyek a rendelkezésre álló információk szélesebb körét hasznosítják, és hogy ez a hasznosítás nem feltétlenül tudatos (Barkóczy, 1990, 1991, 1994, 1999). Lásd: Gáspár Mihály: A kreativitás kutatási irányai. 2010. A kognitív megközelítés c. fejezet 39. o. adoc.pub_a-kreativitas-kutatasi-iranyai.pdf, 39. o. letöltés: 2023/07/09.

55 Az alkotás folyamatainak legismertebb elemzése, annak szakaszokra bontása Graham Wallas pszichológus nevéhez kötődik. Az ő modelljét máig széles körű egyetértés övezi. Bővebb kibontás:: Gáspár Mihály: A kreativitás kutatási irányai, i. m.

56 A felsorolt fázisok az ötletszerű kreatív gyakorlatokat írják körül, természetesen egy alkotói folyamatnál ezek a szakaszok ismétlődnek, kisebb és nagyobb egységekre bonthatóak. Mégis, az alkotás első lépésétől kezdve a végleges aktusig nagy szerep jut az intuíciónak. Szűcs Attila a fent idézett interjúban meglepően pontosan beszél a 2. és 3. fázisról, vagyis a Lappangás és Ihlet szakaszáról.

használja.⁵⁷ A szó eredete latin, és *összehajlást*, *összetartást* jelent. A fogalom a pszichológia tudományában is kiemelkedő helyet foglal el, az ezzel jelzett gondolkodási modell a mindenki által jól ismert IQ tesztek alapját képezi, melyek tulajdonképpen a konvergens gondolkodási képességek szintjeit mérik. A kreatív gondolkodás mérésének tesztjeit a pszichometrikus megközelítés alapján dolgozták ki, ezek alapjául az intellektus ellentétes dimenziójának mutatóit határozták meg.

Problémamegoldás és feldolgozás szempontjából a kutatások megkülönböztetik tehát a konvergens (összetartó) gondolkodást, amit a logikával és bizonyos típusú intelligenciával hoznak összefüggésbe, és a divergens (széttartó), azaz az információk nem logikai és lineáris úton történő feldolgozását, amely több dimenziós, variáns és képlékeny, s amit Guilford a kreativitás alapvető faktoraként határoz meg. Joy Paul Guilford⁵⁸ a kreativitás pszichometrikus megközelítésének képviselője, 1950-ben vezeti be e fogalmakat, és veti vizsgálatok alá először a kreativitást, melynek eredményeire máig hivatkoznak, kutatásai érvényesek és meghatározóak. Modelljének lényege, hogy az intellektuson belül értelmezi a divergens gondolkodást, mint a kreativitás szintjének mérőjét. A konvergens gondolkodás szűkítő, analitikus, algoritmikus, a logikai úton egyetlen, legjobb megoldást keresi. Megoldásai lépésenként jól leírhatók, lineárisak, vagyis egyiket logikusan követi a másik, szükségszerűek és célorientáltak. A divergens gondolkodás pedig a különböző elágazásokat integráló, inkább az asszociatív hálózatok létesítését elősegítő, és a több megoldás irányába ható. A kreativitás-kutatás másik kimagasló alakja Torrance (1974) amerikai pszichológus Guilford nyomán kifejlesztette a divergens gondolkodást vizsgáló saját tesztjét (Torrance Tests of Creative Thinking, TTCT). Így az intellektuson belül a következő divergens képességeket állapították meg:

1. Fluencia (folyékonyság): a gondolatok minél több számú szisztematikus

⁵⁷ Konvergens csak az a sorozat lehet, ami egyetlen pontba „sűrűsödik”, ezt a pontot a sorozat határértékének nevezzük. Minden konvergens sorozat korlátos. In: Kozma László: Matematikai alapok. Egyetemi jegyzet, 2. kiadás, Debrecen, 2004. 27. o.

⁵⁸ J. P. Guilford volt az első olyan kutató, aki a kreativitás vizsgálatára mérési módszereket dolgozott ki, s e célra a tesztmódszert javasolta. Nevéhez kapcsolódik az első jelentős teszt, az ún. szokatlan felhasználások próbája, amelynek lényege abban áll, hogy a vizsgált személynek egy adott tárgy – például egy téglalap vagy egy napilap – vonatkozásában minél több szokatlan felhasználási lehetőséget kell megjelölnie. A teszt széleskörű alkalmazásának alapján bebizonyosodott, hogy e mérőeszköz igen jól elkülöníti a kreativitást, illetve a divergens gondolkodást olyan más kognitív funkcióktól, mint amilyen az emlékezet, az észlelés, a konvergens gondolkodás vagy a következtetés.

kapcsolatára, tehát az ötletek bőségére vonatkozik; 2. Flexibilitás (rugalmasság, hajlékonyság): az információk átalakíthatóságára vonatkozik, a szokatlanságot és a spontaneitást jelöli; 3. Originalitás (eredetiség): transzformációs faktor, a másságot, a ritkaságot, a távoli asszociációs készséget jelöli; 4. Redefinition (újrafogalmazás): az információk teljes újrastrukturálása; 5. Sensibility (szenzitivitás): fogékonyság a szokatlan irányába, valamint az ez irányú problémaérzékenységet jelöli; 6. Elaboráció (kidolgozottság, komplexitás): a részletek átfogalmazásának képessége.

2.2. A folyamatok összevetése

Ezek alapján tényyszerű, hogy a tiszta elméleti összefüggésekre koncentráló munka jobbára az analitikus módszert igényli, logikai úton működik, kritikai, a tényekre és az ok-okozati viszonyok feltárására koncentrál, s míg az intellektus ezen módszerei minden magas minőségű produktum előállításának kétségtelenül fontos elemei ugyan, ez a működési modell azonban bizonyos pontokon gátolhatja az alkotói gyakorlatot.

Művészi gyakorlat szempontjából a rákérdezés, a kétely bevonása az alkotás mechanizmusába veszélyekkel teli. Ami az idea megszületésekor vagy annak megvalósulása után megtermékenyítő aktusként hathat, az megbéníthatja magát a cselekvést. Az a művész, aki nem képes munkája bizonyos pontján ráhagyatkozni az ösztönös, kérdések nélküli aktivitásra, azt kockáztatja, hogy elbizonytalanodik cselekvését illetően. „A megfelelni akarás erősödése visszaveti a kreativitást.”⁵⁹ Amelynek eredménye lehet gyámoltalan és erőtlen mű, vagy akár a teljes aktivitás képtelensége is. A mentális tartalmak pontos feltérképezése és ezek vizsgálata, a *kétely* megjelenése elapasztják a spontaneitást, megszakíthatják a kreatív folyamatok szabad áramlását. Hiszen a szabályoktól való függetlenedés, az autonómia, a spontán cselekvés, az eredetiség, a szimultaneitás készsége, az intuíció és a képzelet fókuszba helyezése mind azok a kvalítások, ami nélkül alkotás aligha jön létre. A felsoroltakból egyértelműen kiolvasható tehát, hogy azok a feltételek, amelyek előbbre vihetnek bennünket az egyik esetben, gátolhatnak a másikban, és ez fordítva is igaz.

⁵⁹ Lásd: Gáspár Mihály: *A kreativitás kutatási irányai*, i. m. 2003. A kreativitás fejlődése című fejezete a társadalmi és kulturális befolyás, a szabályok követésének és a konformitásnak a hatását vizsgálja.

A kreativitáskutatás másik, viszonylag új fejezetei a neuro-pszichologikus vizsgálatok és elméletek,⁶⁰ melyek alapját a két agyfélteke különbözősége, azok feladatának elválasztása, egymáshoz való viszonyuk és dominanciájuk vizsgálata adja. Az agy két felének működése paralelitást mutat a fentiekkel, amennyiben agyunk bal fele tekinthető az analízis és a racionalitás központjának, felelős a logikai funkciókért, valamint ide tartoznak a dedukciós folyamatok és a szekvencialitás is, míg a jobb agyfélteke a szinkretizáló és globálisabb struktúrákért felel, és agyunk spontán, intuitív percepcióinak központja. Mi több, a bal félteke a szókészlet, a szavak és frázisok, a részletekre való törekvés irányítója is, úgy, ahogy a tények és az ok-okozati viszonyok feltárásában is érdekelt. Jobb agyféltekénk funkcionálisan a térbeliséget, a színeket és a kockázat iránti fogékonyságot irányítja, a metaforák, a fantázia és a képzelet helye. A kettő kiegészíti egymást, az egyik racionális és analizál, a másik intuitív és szintetizál. Optimális együttműködésükben a jobb oldal által megtalált ösztönös megoldásokat a bal oldal bírálja, értelmezi és logikai úton igazolja. Míg maga a kreativitás általános, igen komplex jelensége természetesen egyértelműen magában foglalja mindkét oldal funkcióit, azok együttműködése szükséges és elengedhetetlen, mégis, amennyiben fókuszunkba a vizuális alkotói praxist helyezzük, a két agyfélteke működésének jelentősége elmozdul. Minthogy a kép maga, a tér és a szín is funkcionálisan a jobb agyfélteke irányítása alatt áll, a képzőművészet esetében a kényszerű eltolódás a jobb oldali dominancia irányába még a többi, már tárgyalt faktortól függetlenül is nyilvánvaló lesz.⁶¹ Egy nagyvonalú gesztussal tehát a művészet *helyének*, a praxis „helyszínéül” agyunk jobb oldalát, térbeli szerkezetének, irányának pedig a széttartást (divergencia) nevezhetnénk meg.

A kreativitáskutatások között ugyanakkor nem véletlen, hogy az azt leíró tényezők mennyiségeit, arányait, s ezek mérhetőségét említik az egyik legjellemzőbb

60 R. Sperry (1981. Nobel díj) munkáinak megjelenésétől, már 1975 óta egyértelmű a két agyfélteke különböző és speciális működése, s az is, hogy az emberek különböznek abban, hogy kinél melyik félteke működése domináns.

61 A neurológiai felfogás hívei szerint a különböző módosult tudatállapotok során bekövetkező arousal-csökkenés miatt a bal félteke aktivitása gyengül, s így a jobb félteke felszabadul a bal féltekei kontroll alól. Szerintük ily módon a jobb féltekében rejlő kreativitás – hiszen itt található az intuíció, a metafora, a képzelet – szabad utat nyer (Tóth, 1998; Balzac, 2006). Lásd: Tóth László: Kreativitás és szövegértés. i. m., 30. old.

problémának. Hiszen a különböző agyi funkciók dominanciája és arányai lehetnek éppen azok, melyek alapján bizonyos tevékenységek különbözővé fognak válni. Nyilvánvaló, hogy nem tekinthetünk el attól a tényről, mely szerint agyunk különböző folyamatait egymástól tökéletesen elkülöníteni nem lehet, sőt a teljes alkotói folyamat komplexitása folytán még az is kérdéses, az pontosan mikor is kezdődik és ér teljesen véget. Gáspár Mihály (2003) felvetése szerint azonban érdekes lenne megtudni, hogy „ha a kultúrában, annak értékrendszerében a kreativitás, az intelligencia rangjára emelkedne, akkor mennyire lenne vizsgálható. Úgy tűnik ugyanis, hogy a kreatív magatartású személynek meg kell küzdeni az iskolai, munkahelyi és társadalmi szabályok konformitás kényszerével, míg az intelligens viselkedés éppen ezekhez a szabályokhoz igazodik.”⁶² A vizsgálatok egyértelműsítik, hogy az iskolai érdemjegyek az intelligenciát (tehát a konvergens képességeket) jutalmazták, mely körülhatároltabb, stabilabban és tisztábban mérhető ugyan, a kutatások szerint viszont a kreativitás kevésbé függ a szocioökonómiai státusztól (SES).⁶³ Bizonyos típusú agyi funkciók egyidejű működése azonban – az eltérő karakterük, a komplexitásuk és az információtartalmuk miatt is – nehézségekbe ütközhet. Hiszen ahogy Csíkszentmihályi Mihály pszichológus megállapítja: „Sajnos, az idegrendszer határozott korlátokkal rendelkezik abban a tekintetben, hogy mennyi információt tud továbbítani adott időegység alatt. Csak egy bizonyos mennyiségű »eseményt« tudunk felismerni és elrendezni tudatunkban, mert az információk elkezdik kiszorítani egymást.”⁶⁴

A pszichológiai kutatások ezek szerint meglehetősen egyértelműen rámutatnak a művészetelmélet „gyakorlata” és az alkotói gyakorlat, a kreatív praxis működésbeli, elemi ellentmondásosságaira.

62 Dr. Gáspár Mihály: *A kreativitás kutatási irányai*, i. m., 11–12. old.

63 Barkóczi, Oláh, Zétényi (1973) kutatásai. Lásd: Dr. Gáspár Mihály: *A kreativitás kutatási irányai*, i. m., 11. o.

64 Csíkszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010. 56. o.

III. 3. Rentábilis? Deficit vagy profit – az anomáliák mentén

„A jelenkor képalkotása már nem tudja teljesen elutasítani azt az igényt, hogy a képnek már nemcsak magához kell csábítania és elidőzésre kell készítenie nézőjét, hanem egyúttal rá is kell mutatnia egy olyan életösszefüggésre, amelyhez tartozik, és amelynek alakításában tevékenyen részt vesz.”⁶⁵

Az elmélet és a gyakorlat egymáshoz való paradox viszonya ellenére sem tekinthetünk el a kor szellemiségétől amiben élünk, ahogy az abból következő kihívásoktól sem. A kielégíthetetlennek látszó *ingeréhség*, és ennek részeként az a fajta *tudáséhség*, mely a jelenkor információs társadalmával még hatványozottabbá válik, eddig ismeretlen feladatokat ró a kulturális élet minden szereplőjére, így a művészekre éppen úgy, ahogy a műveik befogadóira.

A bennünket érő töméntelen impulzus és információ ellenére – vagy talán éppen amiatt –, paradox módon, a ma embere rendkívül kevés biztonságot nyújtó kapaszkodót talál, hogy akár a környezetét, akár abban önmagát felismerni, definiálni tudja, s leginkább, hogy abban alapvető stabilitását megtalálja. A rációhoz, a logikához, a megszámlálhatóhoz és megmérhetőhöz fordulunk, kapaszkodókat keresünk: a *tényeket* fetisizáljuk. Hozzászoktunk, hogy történetként értelmezzük a beérkező impulzusokat, minden mögött szomjasan keressük a stabil pontokat, a *story*-t. A történet *legalizál*, támpontokat ad és eligazít, a ‘tények’ a biztonság érzetét adják. Kétségbeesetten próbáljuk a beérkező impulzusokat és információkat valamihez kötni, rendszerbe helyezni, a kapaszkodókat, a stabil pontokat megtalálni a megértéshez. S bár mindezekben való hit roppant csábító, de nyilvánvaló, hogy ez a tényszerű, konvergens, logikára építő, ok-okozati gondolkodás is csak a biztos támpontok *látszatát* adja, nincs olyan egységesen értelmezhető, a világunkat jól kivehető és biztonságos keretekbe foglaló rendszer, amely segítene eligazodni.

65 Hans Georg Gadamer: A kép elnémulása. *Cirka Művészeti folyóirat*. 2016. epa.oszk.hu/02900/02982/00001/pdf/EPA02982_cirka_2016_1_02.pdf letöltés: 2016/12/12.

A kultúra minden részét érintő, a történelemben és a művészetben bekövetkezett változások hatására így ma már természetes az az igény, mind a befogadó, mind pedig az alkotási folyamat szempontjából, hogy a művész ne csak rákérdezzen újra és újra saját művészetére, de bizonyos válaszokat is találjon ezekre a kérdésekre. Az elméleti megalapozottság immár alapvető elvárássá vált a kortárs művészetrel szemben. A művészek interjúkat adnak, publikációk sora kíséri művészeti tevékenységüket, maguk, és műveik is az információs kultúra részeivé váltak. Azonban ez a kultúra nemcsak őket pozicionálja, ők ugyanúgy pozicionálják abban magukat. Így elkerülhetetlenné válik, hogy a művészek, számtalan egyéb kihívás mellett tájékozottnak, és verbálisan is „up to date”-nek kell lennie.

Mindazonáltal, ezeknek a nyilvánvaló tényeknek és igényeknek ellenére, a képzőművészetnek nehéz dolga van. Hiszen a szövegben vagy képben való gondolkodásnak nemcsak funkcionális, nemcsak mentális, de ahogy az előző fejezetben megállapítottuk, alapvető strukturális különbségei vannak. A vizuális nyelvnek, a látványnak, önmagából következően, karakteréből fakadóan, a szöveggel ellentétben nincs linearitása, „eleje” és „vége”, ahogy iránya sincs, és az a tény, hogy úgy a születésében, ahogy a vele való találkozásban is túl sok a titokzatos, már-már misztikus együttható, csak még jobban fokozza a társadalomban a kortárs művészetrel kapcsolatos már meglévő, alapvető zavart. Hiszen minden *ismeretlennel* való találkozás szorongást kelt, és/vagy növeli a már meglévőket. Erről az oldalról vizsgálva tehát, amikor a képzőművészetnek szembe kell néznie a kor kihívásaival, akkor nemcsak egy bizonyos gondolkodási modell és az alkotás alapvető jellemzőinek összeegyeztetésével gyűlik meg a baja, hanem egy jellegzetesen eltérő struktúrával is. Így aztán könnyen érthetővé válik – a saját (képi) erejében ért csalódás után⁶⁶ – a művészetet ért csábítás, amely tekintetét a „tények” és az „adminisztrátor-proféták”⁶⁷ felé fordítja.

66 A művészet ősi vágya, a valóság ábrázolhatóságának eszméje (mimézis) a 20. század végére végleg elveszett. Ez az idea, a technika fejlődése, a történelem, a filozófia, és a művészet önmagára való ráeszmélése közben, ezen folyamatok hatására kiüresedett.

67 Thierry de Duve szellemes megfogalmazása a kortárs művészetben jelenleg uralkodó tendenciára. De Duve, Thierry (2001): Bármilyen lehet. In: Házas Nikolett (szerk.): *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. Kijárat Kiadó, Budapest, 61–93. o.

Érdekes megfigyelni azt a paradoxont, hogy minél gyorsabb az információ keletkezése és áramlása, minél nyilvánvalóbbá válik ezen információk tömegével való megküzdés teljes képtelensége, kultúránk – és annak értékrendszere – annál magasabb rangra emeli azt, és egyre tántoríthatatlanabban hisz a „jóinformáltság” eszméjében. (S bár ez a társadalmi preferencia jelenleg egyértelmű, mégis, eljátszva a Gáspár⁶⁸ által felvetett gondolattal: ha a kreativitás a logika rangjára emelkedhetne, vajon a kép ereje visszanyerhetné a belé vetett bizalmat?)

A művészek azonban ezzel a feladattal, a verbalitáson keresztül nemcsak újrastrukturálnia kell művét és az ahhoz való viszonyát, de bizonyítékokkal is kell szolgálnia vizuális eszközeinek alátámasztására. Ez a kihívás kettős, ám alapvető ellentmondással bír, hiszen: egyszerre kell kompetensnek és eredetinek is látszania. Meg kell támogatnia az egyébként céljaiban újító, akár referenciák nélküli (innovatív, emergens) alkotói munkát, tehát mégis referenciálisnak lenni. Sőt, saját művészetének interpretálójaként, egyszerre kell belül lenni, és egyszerre kívül kerülnie is művészetén.

A hátrányok a feltárt szempontok szerint tehát egyértelműnek tűnnek, de nézzük meg mit találhatunk a másik oldalon mint előnyt, az előző fejezetben felsoroltakon túl is. A művész, az elméleti megközelítés által, a verbalizálás során perspektívája megváltoztatására kényszerül. S ahogy a divergencia a képalkotásnak is alapvető eleme, ez a különböző nézőpontok szimultán jelenlétét épp úgy, ahogy a kreativitást magát is egy másik szintre emeli. Egy másik „nyelv” használata, teljesen más gondolkodást követel, és láthattuk, ez a szöveg és kép esetében hatványozottan igaz. Az új perspektíva új percepciót is jelent. Szokatlan összefüggések meglátását vagy felfedezését, bizonyos intellektuális kockázat vállalását. Ez a magatartás pedig, a reflexió és az önreflexió együttes jelenléte az, amely előidézi a metakogníciót, mely során az ember a saját értelmi működésére reflektál, vagyis fejleszti a tudásáról való tudását. Témánk szempontjából ez azért lesz kiemelkedő jelentőségű, mert éppen ez a folyamat az egyik, amely az értekezésben szereplő művek létrejöttéhez is meghatározóan hozzá tud járulni. A metakogníció, a kogníció – amely az észlelést,

68 Dr. Gáspár Mihály Prof. Emeritus, a NYMSE Pszichológiai Intézeti Tanszék Igazgatója, számos publikációja foglalkozik kreativitásméletekkel.

érvelést és emlékezést is magában foglaló értelmi folyamat – visszacsatolási, ellenőrző rendszeréhez tartozik, és alapvető eleme olyan kérdések megfogalmazása, melyekkel célunk elérését megtanuljuk, azt, hogy mikor tévedünk, de a nem megfelelő vagy már elavult módszereket is megakadályozza. A legnagyobb szerepe a tanulásban van, tulajdonképpen a gondolkodásról való gondolkodásnak is definiálják. Ha pedig ezeket az összefüggéseket figyelembe vesszük, a fent vázolt helyzet akár váratlan nyereségek lehetőségeit is előidézheti. Hiszen tény, hogy nemcsak az vezethet konformizmushoz ha megfelelni vágyunk a kényszerű elvárásoknak, hanem az is, ha nem veszünk bizonyos szükségszerűségekről tudomást, s kikerüljük azokat. Mert – visszatérve alapvetéseinkhez – az, hogy a mű „magáért beszél”, nem csak korunk definiálatlan és zűrzavaros vizuális világában tűnik leegyszerűsítő és konformista hozzáállásnak, de kérdéses, hogy volt-e olyan kor egyáltalán valaha, amikor létezett a megfelelő kontextusba való ágyazás nélküli, tematizálatlan képzőművészet. Ha pedig, Gombrich szavaival élve nem létezik „ártatlan”, elfogulatlan szem, akkor a művész, ha él azzal a lehetőséggel, hogy önmaga lehet kontextualizálója művészetének, akkor abból profitálhat is, ahogyan műve spektruma szintén, ebből a szempontból is gazdagodhat.

III. 4. A művészet mint kutatás, a művész mint kutató

Az biztonságosan megállapítható, hogy a művészetet művelő emberek minden korban kutató, kíváncsi, kereső és kísérletező személyiségvonásokkal rendelkeztek. Ez nem véletlen, mert a kreatív praxishoz ezek a feltételek elengedhetetlenül szükségesek is. Többek között ebből is eredhet az a furcsa – a 19. század romantikájában meggyökeresedett – gondolat, mely szerint a források hiánya inspirálja a kreatív személyt, kreatív tulajdonságait erősíti, növeli motivációját, amely több erőfeszítésre készíti, gazdagítva ezzel problémamegoldását és ezen keresztül az eredményeit. S bár ez a gondolat mára többszörösen meghaladott, mi több, azóta egyértelműen bebizonyosodott az ellenkezője – miszerint bizonyos területeken a források hiánya éppen hogy lehetetlenné teszi az alkotást –, mégis jól mutatja azoknak a személyes

erőforrásoknak a jelentős szerepét, melyek aktiválása feltétlenül szükséges az alkotómunkához, s az abban kiemelkedő teljesítmények elérésében kulcsfontosságúak.

A kutatások alapján a kreativitás megnyilvánulásának eltérő szakaszait különböztetik meg,⁶⁹ annak egyre magasabb szintjeit kifejezve:

a.) expresszív (kifejező) kreativitás, mint spontán és szabad kifejezés, a kisebb gyermekekre jellemzően a rajzban vagy az építő jellegű játékokban nyilvánul meg, és amely szinten még nem merül fel a hasznosság vagy az eredetiség kérdése; *b.) a produktív* (termelő) kreativitás, specifikusan technikai szint, különböző tárgyak hagyományos, jól ismert szabályok betartásával történő elkészítéséről van szó, amely már meglévő képességeket feltételez sajátos munkaterületek vonatkozásában; *c.) az inventív* (feltaláló) kreativitás, mely a szokatlan összefüggések megtalálásához, találmányok kidolgozásához vagy új dolgok hozzáadásához, illetve a meglévők tökéletesítéséhez szükséges; *d.) az innovatív* (újító) kreativitás, amely az úgynevezett tehetséges és kivételes képességű személyek szintje, a kimondottan eredeti, és elismert produktumok előállítására; *e.)* végül pedig az *emergens* (újat teremtő), a kreativitás legmagasabb szintje, a radikális változásokat vagy teljesen új és forradalmian eredetit létrehozó emberi alkotási tevékenységet jelöli.

Bebizonyosodott, hogy a magas IQ értékek nem játszanak meghatározó szerepet a kreativitás szintjében, vagyis, míg a kreatív emberek rendszerint kiemelkedően intelligensek, a legintelligensebbek közül csak némelyek kiemelkedően kreatívak. Ugyanakkor, kutatásaik alapján a tudósok viszonylag pontosan tudják már, hogy mi az a személyiségi struktúra, illetve melyek azok a személyiségjegyek, melyek jellegzetes ötvözet az alkotás folyamatát feltételezi, azt kiválthatja és fenntartja, illetőleg amely azt elősegíti. A kreativitás kontextusában értelmezett művészeti tevékenységet, s az ezt létrehozó személyiséget tehát jellegzetes mutatókkal írják le.

Azok a *tulajdonságok*, amelyek a kutatások alapján a kreatív személyek túlnyomó többségénél igen magas szinten jelen vannak:

Ingerérzékenység; átfogó autonómia; kifejezett tudásvágy; intenzív kíváncsiság; erős intellektuális késztetés; szakmai önbizalom; kitartás; szorgalom; kötetlenségtudat; kezdeményezési szellem; önálló gondolkodás; nonkonformizmus; preferencia a

69 C.W.Taylor (1988) amerikai pszichológus kutatásai alapján.

komplex ingerek, meghökkentő helyzetek vagy problémák iránt; a kétértelműség és a bizonytalanság kedvelése; spontaneitás, leleményesség, ötletesség; intuíció, intuitivitás; hipotézisállításra való hajlandóság; feladatalkötelezettség; metakogníció; egyedi lényeglátás; kiváló képességjellegű tudás; logikus és divergens gondolkodás is; váratlan helyzetek iránti nyitottság; újszerű kérdésfeltevés; problémamegoldásra és problémaalkotásra való késztettség; szenvedélyesség, lelkesedés, éninvolváltság; elemző és szintetizáló, elvonatkoztató és általánosító képesség; motiváltság.

A kreativitást meghatározó *attitűdök* pedig: 1. önmegvalósításra való törekvés; 2. kognitív érdeklődés egy szakma iránt; 3. rutinellenes attitűd; 4. merészség, új, szokatlan célok kitűzése, kockázatvállalás; 5. kitartás a megoldások keresésében; 6. értékek iránti érzék és értékelő attitűd; 7. közvetlen kreatív attitűdök (újjal szembeni érzékenység, fogékonyság).⁷⁰

A művészi tevékenységeknek azonban két típusa egymástól jól elkülönül: az interpretáló és az alkotóművészetek. Míg az előbbi, két már meglévő struktúra (egy kreatúra és az 'én') magas, művészi szintű szövetében s annak előadásában érdekelt, nem szükségszerűen, vagy kevésbé él invencióval, leginkább az expresszív és a produktív szinteken működik, addig az alkotóművészeteknek kulcsfontosságú elemei az innovativitás és az emergencia is. A felsoroltakat áttekintve látjuk, hogy az alkotómunka bizonyos jellemzői, mint például a felderítés, az eredetiség, a problémafeltáró és -megoldó attitűd, vagy a kíváncsiság és a kockázatvállalás mind olyan tulajdonságok, melyek a *kutató* típusú karakter jellemzői is, tehát a kutatói „szellem” bizonyosan áthatja a művészi gyakorlatot. Ebből a szempontból azt is állíthatjuk, hogy ezekben a jellemzőkben a kutatók gyakorlatát a művészeti tevékenységtől csak a cél különbözősége, a produktum természete és annak felhasználása választja el egymástól.

Míg ma a *tudományok* gyűjtőneve alatt a tapasztalati és elméleti tudományokat egyaránt értjük, az ókortól a tudományos forradalmakig, a természetfilozófia foglalta össze azt a gondolkodást, amely alatt egy spekulatív természetszemléletet, vagyis az

70 Dr. Fodor László: *A kreatív személyiség*. 2007. című tanulmánya (Dr. Fodor László: *A kreatív személyiség*. Magiszter 5. évf. 2. sz. (2007. nyár epa.oszk.hu/03900/03976/00043/pdf/EPA03976_magiszter_2007_02_03.pdf letöltés: 2023/06/12.) és a román pszichológus P. Popescu-Neveanu (1978) kutatásai alapján.

elméleti tudományokat értették. A tudomány gyakorlati, tapasztalati részei azonban a különböző mesterségek kompetenciájába és azok fennhatóságai alá estek (lásd építők, gyógyítók, fűvészek, festők, gyógyszerészek stb.). A tudományelméletek vagy a tudománytörténetek bonyolult részleteinek tanulmányozása nélkül is látható, hogy nemcsak a kutatói személyiség tekintetében, és nemcsak a művészi beállítottságban lelünk rá az egyezésekre, de magának a *kutatásnak* a története is összekapcsolódik/összekapcsolható a művészetekkel. Ilyen értelemben a gyakorlati kutatások, a kísérletező tudományok és a művészetek alapjai, gyökerei azonosak, melyek, mielőtt azok multifunkcionális jellege végérvényesen kettévált volna (a mai értelemben vett tudományok megszülettek), a reneszánsz művészember alakjában, tevékenységében⁷¹ csúcsosodott ki. S bár ezek szétválasztása természetesen nem visszafordítható, mégis mindmáig megállja a helyét az a klisé, mely szerint kísérletező szellemiség nélkül a progresszív művészet egyetlen fajtája – napjainkban – sem képzelhető el.

⁷¹ A reneszánsz művész-tudósra széleskörűen használt, közismert polihisztor kifejezést éppen erre értjük, amely az egyetemest tudást képviselő, a több tudományterületen és a művészetben egyszerre kiemelkedőt alkotót jelenti.

IV. A VERBALITÁS KÉPZŐMŰVÉSZETI POZÍCIÓI

„Az persze joggal vetődik fel, hogy a saját határait felmérő metafizikai gondolat, amely mindig is, hol az elmélet, hol a gyakorlat, hol az érzéki, hol pedig az elgondolt kereszteződésében íródott, vajon miért jelent nekünk fájdalmas hiányt.”⁷²

Mielőtt a fejezetben szót ejtenénk az írásról, le kell szögezni azt a fontos tényt, hogy ennek az értekezésnek nem témája, nem tárgya a nyelv művészete, semmilyen formában nem foglalja magába, és nem is utal semmilyen, az irodalom hatáskörébe eső formára és alkotásokra, vizsgálata alól minden e témakörbe sorolható írásforma kiesik. Csak ahhoz az alapvető dilemmához kíván hozzászólni, hogy a vizuális alkotásokban mekkora szerepe van, mekkora szerepe lehet a beszélt nyelvnek, vagy sokkal inkább a magának oly jelentős szerepet kivívó írott szövegnek. Jelen kutatás tárgya a kettő *tartalmi* viszonya egymáshoz, az a kortárs jelenség, mi szerint mára szöveg és kép a képzőművészet mezején egymás elválaszthatatlan részeinek tűnnek. Ez a kutatás a szimultán rétegek felmutatására törekszik, fókuszában az ellentmondások és áthatások, a két műfaj rezonanciái állnak, és az, hogy lehetséges-e, és ha igen, hol és hogyan lehetséges „transzparencia” verbalitás és vizualitás között. Ezen belül is vizsgálatunk tárgya kifejezetten az, hogy hogyan jelenik ez meg a kortárs képzőművész alkotói gyakorlatában, és hogyan tud a praxis releváns részévé válni.

A hagyományos művészettörténeti szemlélet a műalkotásokat nem valami „saját” értelemmel vagy szereppel bíró dolognak, hanem a korstílus hordozójának, és egy általa kijelölt fejlődési folyamat egyik láncszemének tekintette. Önmagában tekinteni a mű *jelentésére*, feltárni és felmutatni egy csak neki tulajdonított „értelmet”, vagyis az a kérdéseken alapuló *mű-értés* mely a műalkotást önálló *individuum*nak tekinti, annak egyediségén keresztül ‘eredeti’ értelmét firtatja s ennek oly kiemelt jelentőséget tulajdonít, (bár a múlt században eredő, ám) nagyon is kortárs jelenség.

⁷² Bacsó Béla: A kultúra filozófiájáról. In: Uő: *Kép és szó. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2019. 178. o.

IV.1. A kortárs képzőművészet és a szöveg

„Amint azonban a „peinture conceptuelle” felé fordul a művész, a kép azonnal rejtvényé válik, és a reflektált szubjektivitásnak azt a szeletét, amelyet a festő a képben megragad, és amelyet a kép létalapjának alapkoncepciójaként és a rejtjelezés meghatározásában használ, saját magának kell szavakba öntenie, vagy másoknak kell átengednie ezt a megfogalmazást.”⁷³

Az, hogy a látvány a konnotációján keresztül hat, mindig is egyértelmű volt a képzőművészetet illetően, sőt méginkább igaznak volt tekinthető a történelmi festészet elbeszélő, „ábrázoló” művészete esetében, melyben a művek egyenesen valamiféle nyelvhelyettesítő szerepet töltek be, és olyan általános jelentésmezők meglétét feltételezték, amely egységes volt az alkotóban és a nézőben is. Az ábrázolásnak ez az egyetemessége azonban gyökeres változáson megy keresztül és az addigi normái véglegesen felbomlanak a 20. század során. „Általánosabban fogalmazva a kulturális termelés különböző területeinek autonómmá válás felé tartó fejlődését az alkotók egyfajta reflexív és kritikus visszatérése kíséri saját alkotómunkájukhoz, mely e munka eredetének és sajátos előfeltevéseinek kereséséhez vezeti őket. Ez részben azért történik, mert az ezentúl minden külső kényszert és elvárást visszautasítani képes művész, a formákhoz és technikákhoz, egyszóval a művészethez kapcsolódó hozzáértését úgy tudja állítani, mint ami sajátos módon hozzátartozik és jellemzi őt, és így a művészet egyedüli céljaként intézményesül.” (Bourdieu, 1992)⁷⁴

Gehlen (1965, 1986) a művészet kommentárigényéről írt könyvében a „peinture conceptuelle”⁷⁵ kifejezéssel írja le azt a jelenséget, mellyel a művészet megszabadul az

73 In: Arnold Gehlen: Kor-Képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája. Gondolat, Budapest 1987. III, 5. 142. o.

74 Pierre Bourdieu: A tiszta esztétika történeti genézise. In Házás Nikolett (szerk.): *Változó művészetfogalom: kortárs frankofon művészetelmélet*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 104. o.

75 Gehlen Kahnweiler kifejezésével illeti a fogalmi művészetet (mely állítólag Appolinaire-től származik, és már az 1910-es évek óta használatban van). Meghatározása szerint: „ez a művészet akkor keletkezik, amikor a festő önmagából, önmagában létező műalkotás létrehozására törekszik, amikor a jelek (szimbólumok) olyan együttesét teremti meg, amelyek az alkotás eme lényegéből indulnak ki, és mégis a külvilágot jelölik.” Arnold Gehlen: Kor-Képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája. Gondolat, Budapest 1987. 111. o.

ábrázolás tárgyiaságától, és függetlenné, önértékűvé válik, mely gesztus szükségszerűen megteremti a kommentár műfaját. Szerinte reflexióművészet (*peinture conceptuelle*) minden modern művészet, melyben az az elvszerűség és – a művészet megújulása szellemében – konstruktív tudatosság mutatkozik meg, melynek során a kép önmaga kijelentésévé válik. Oka a művészet vonatkoztatási rendszerének a megváltozása, és a szubjektivitás, a függetlenség és a szabadság felé vett iránya, melyet az absztrakt művészettel, annak fogalmilag tisztázott és rendszerezett esztétikai elvével azonosít. Tehát az absztrakt művészetet öntudatára ébredt festészetnek: *peinture conceptuelle*-nek nevezi. Vagyis ha a művészet kicserélte teljes vonatkoztatási rendszerét és a képből többé már nem olvasható ki egyértelműen a jelentése, akkor a kommentár, az absztrakt művészet és a néző közötti retorikai híd szerepét tölti be: „ha a tárggyal együtt kiűzzük a képből a fogalmat, a felismerhetőt és megnevezhetőt, akkor a fogalom megtelepszik a kép mellett, és kísérszöveggként jelenik meg ott”.⁷⁶

Bár Gehlen a művészet kommentárigényét épp az absztrakt formanyelv megjelenéséből vezeti le, és arra annak egyenes következményeként tekint, az számára is egyértelművé vált, hogy ezt a nyelvet már az 1970-es évekre mindennél jobban magáévá tette és megértette a közönség, így furcsa, paradox módon, éppen az absztrakt egyértelműsége vált azóta a legkönnyebben emészthető művészi nyelvvé. Azonban, noha ma a kommentár nélkülözhetetlensége épp az absztrakt művek esetében a legkevésbé szembetűnő, a múlt század tízes éveiben elkezdődő folyamatot sem megállítani, sem nem megtörténné tenni többé nem lehet. A kultúra megközelítéséhez – az értékéhez, következképp az élvezetéhez – szánt kulcsokat azóta is annak szöveggként való értelmezésében látjuk, a szöveg térnyerése a képzőművészetben, dominanciája azóta is kitörölhetetlen.

Az írás gondolatainkat strukturálja, s úgy tűnik, e nélkül elveszítjük vizuális kapaszkodóinkat is. Mivel a képzőművészet maga is egy komplex szellemi jelenség, mely nem nélkülözi a teoretikus alapokat, nemcsak a képzőművész érzi bizonyos kommentárok szükségét, hanem a néző, a befogadó is igényli azt. A kommentár különböző síkokon (személyes, történelmi, pszichológiai, esztétikai, szociológiai)

76 Uo. 251. o.

próbál a műnek többdimenziós értelmezési keretet adni. A 21. század multimedialis képkavalkádjában a művészet és abban a képzőművész még inkább kérdések özönével szembesül, amelyek kényszeresen próbálnak verbális fogódzókat találni. Gehlen megállapítása érvényesebb, mint valaha: „A jelenkor művészete megváltoztathatatlanul a reflexió művészete.”⁷⁷ A publikáció széles körű formái (a műveké ugyanúgy, ahogy a művészé is), a képzőművészet intézményi rendszerének teljes struktúrája vagy nyelvi tematikára fűzött kiállítások és koncepciók sora bizonyítja, hogy a vizuális „állítások” a verbális állításokon keresztül lesznek, lehetnek érvényesek, és nyerik el legitimitásukat. Az a művész vagy az a mű, amelynek nincs hivatkozható ‘irodalma’, gyakorlatilag (társadalmi/szakmai szempontból) nem létezik, a képzőművészetről való írás és beszélés, furcsa módon egyenértékűvé vált tárgyával, magával a művészettel. Már nem műve avatja a művészt a képzőművészeti élet *valós*, annak elismert szereplőjévé, sokkal inkább a róla megjelenő, hivatkozható, verbális reflexiók. S habár mind az „objektív igazság feltárása” eszméjében, mind pedig történetírásunk abszolút megkérdőjelezhetetlenségében való hitünk alapjaiban megingott, valahogy az írott szöveg „szentsége” mégsem kopik. Még akkor sem, ha annak relativizmusa legalább annyira nyilvánvaló, mint a képzőművészetben a képé, mely a vallásos tisztelet és az igazság terhe alól már régen és végérvényesen felszabadította magát. Az előbbi mégis, egészen napjainkig sikeresen megőrzött valamit a „tényszerűség” elbűvölő látszatából.

IV. 2. Az írás dilemmái – kis filozófiai kitekintés

„A történelem az írás és az írásban kifejezésre jutó tudat egyik funkciója.”⁷⁸

Vilém Flusser *Az írás* című könyvének bevezető sorai a következő kérdéseket teszik fel: Mi is oly sajátos az írásban? Miben különbözik az, az egyéb kódoló és dekódoló reprezentációs gesztusoktól? Mi különbözteti meg a vizuális (képi), vagy az írásban megmunkálódó gondolatainkat egymástól? És: Mi helyett írunk?

⁷⁷ Uo. 209. o.

⁷⁸ Vilém Flusser: *Az írás*. Balassi Kiadó, 1997. 12. o.

Az írás indítékeként jegyzi meg, hogy: „Valamely iromány csak akkor éri el rejtett célját, ha valaki mást – az olvasót – érinti. Az írás nem csak gondolati, befelé forduló gesztus, hanem kifejező, kifelé irányuló (politikai) gesztus is. Aki ír, saját bensőjébe hatol, ugyanakkor kifelé is hat embertársára.”⁷⁹ Azonban Flusser ezen kijelentése az írásról vajon nem érvényes-e egyöntetűen minden ábrázoló művészetre, így a képzőművészetre is, amely vizuális jelekkel operál?⁸⁰ Hiszen a képzőművész sem nevezhető annak nézője nélkül, ahogyan egyetlen mű sem létezik befogadó nélkül, és egyetlen alkotás sem tekinthető érvényesnek az azt értő közönsége nélkül. De ha ez így van, akkor mégis, mi a különbség? S mégis, mi lesz az az ellenállhatatlan vágy – avagy kényszer – amely aztán arra késztet bennünket, hogy egyik *kifejezésünket* a másikkal „lefordítsuk”? Mi lehet az a remény, amely a teljesség efféle illúziójában fogan?

„...az írás feltalálása előtt semmi sem történt, minden csak megesett” – lelünk Flussernél szellemes válaszra. S valóban, a sorokba szedett gondolat megadja a logika érzését, a szavak egymásutánisága fejezi ki legjobban történelmi tudatunkat,⁸¹ amely csakis az idő meghatározott sorrendiségében lel önmagára. S – ahogy már említettük – a történelmi szemlélet mint a tudományos gondolkodás egy modellje vagy annak az illúziója, ma számunkra különösen fontos szerepet tölt be. Minél kevésbé találjuk a stabil ideológiák megtartó erejét külső és belső világunk megértéséhez, annál nagyobb lesz az igény bármilyen biztos pontra, igazolásra, „bizonyítékra”. A történetek kapaszkodót adnak, támpontokat nyújtanak a megértéshez és a vizsgálódáshoz, sőt a befogadáshoz is. Létélményünk szorongásait és félelmeit enyhítik.

79 Uo. 10–11. o.

80 Vilém Flusser tanulmánykötete 1. Átírás című fejezetének soraiban (10–11. o.) alapvetően tárgyát definiálja. Bár bevezetőjében azt a kérdéssort feszegeti, hogy vajon mi különbözteti meg az írást egyéb nyomhagyó jeleinktől, mégis, az e fejezetben az írásról tett megállapításai majd mindegyike érvényes pl. a festészetre mint jelhagyó gesztusra, vagy egyéb vizuális jeleinkre is.

81 Flusser így fogalmaz: „Nem úgy áll a dolog, hogy létezik egy történelmi tudat, amely különféle kódokban – többek között írásban is – kifejeződhet. Csak az írás, a jelek sorszerű egymást követése teszi lehetővé a történelmi tudatot. Csak ha sorokban írunk, gondolkodhatunk logikusan, kalkulálhatunk, bírálhatunk, foglalkozhatunk tudománnyal, bölcselkedhetünk – és cselekedhetünk ennek megfelelően. Előtte minden körbe forog.” Uo. 11. o.

Roland Barthes szavaival élve az írás az „igazságok elvont köréhez hasonlít”,⁸² nem pedig kivételes képességek a kívülállót ámulatba ejtő használata csupán (mely vád például a képzőművészetet érheti). Hiszen valóban, joggal érezzük, hogy nyelvünk és szavaink „az emberek osztatlan tulajdona és nem csak az íróké”, tehát gesztusában valóban szolidárisabb más művészeteknél. Barthes az írást, hasonlóan Flusserhez a „történelmi szolidaritás aktusának” nevezi.⁸³

Az írás által a megtörtént események rendeződnek, kultúránk részévé, *történeti tudattá* válnak, és minél többet írunk valamiről, minél inkább beágyazzuk írásunk tárgyát a történeti tudatunkba, az annál inkább válik legitimé, annál hitelesebbnek fogjuk érezni, jelentősége felértékelődik. Ez aztán nemcsak ahhoz segít hozzá bennünket, hogy magát a művészetet is történetként láthassuk – s így az ezzel foglalkozó tudománynak érvényt szerezhessünk újra –, hanem segít megkapaszkodni a l’art pour l’art modern kihívásával szemben is, amely a nyílt káosszal fenyeget.

Flusser az írás kialakulásával kapcsolatos eszmefuttatása számunkra kifejezetten izgalmas, mely az etimológia segítségével szintén egy eredetmítoszra hivatkozik. Az értekezés kezdő gondolataiban már tárgyalt teremtő gesztussal összekapcsolva felvetésünk érdekes variációját olvashatjuk: Az *írni* latin szó a „harapás” szóból ered, a görög *graphein* pedig „vésést” jelent, melyhez a *stílus* nevű ék alakú szerszámot használták. A mítosz szerint Isten agyagból formált anyagot, majd belevésve lehetét, emberré, vagyis élővé tette azt.⁸⁴ Isten először meg-formálta (alkotta), majd *nyomot* hagyott az anyagon, ezáltal át-formálta, és in-formálta azt. Azonban Flusser gondolatmenetét a következő állítással folytatja: „Az informálás negatív, a tárgy ellen irányuló gesztus. A tárggyal szemben eljáró szubjektum gesztusa.”⁸⁵ A megformálás tárgyasult, objektív entrópiáját⁸⁶ fordítja vissza a

82 Roland Barthes: Mi az írás? In: Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Irodalomelméleti írások. Osiris Kiadó, Budapest, 1996. 8. o.

83 Uo. 11. o.

84 Flusser: *Az írás*, i. m. 13. o.

85 Uo. 14. o.

86 Az entrópia fogalma a tudományokban is széles körben használt, többek között a fizikában, de az informatikában is bevett fogalom, melyet káosznak, azaz negatív információnak, vagyis az információ hiányának is tekintenek.

szubjektumba, vagyis negatív entrópiába, mellyel egy rövid időre meg is szünteti magát a tárgyat, mint önmagában teljes dolgot. Az információ tehát a szubjektum félelme az entrópiától (káosztól). Vagyis, megnevezni valamit annyit tesz, mint megfosztani a „bármivé” válás lehetőségétől, tehát ‘belevésni’ a szubjektum kijelentő akaratát. Mégis, mondja Flusser, a „tárgyi világ erősebb a szubjektum informálási akaratánál”,⁸⁷ ezért, mint minden információ, lényéből következően elfelejtődik, és egy idő után érvényét veszti.

Az információ e nézőpontú problematizálása persze nemcsak maga az írás vagy a vizualitás és verbalitás egymáshoz való viszonya szempontjából érdekes, de további kérdések felé irányít minket az információs kultúra, az információs társadalom mentén is amiben élünk. Flusser könyvének további fejezeteiben a digitalizálódásra, a digitális kultúra megjelenésére fókuszál, ma azonban a felvetéseiből szervesen következő *információ*: mint *hatalom* és mindent átalakító erő a jelenkor számunkra aktuálisabb kérdéseit veti fel.

2.1. *A szöveg a képzőművészet tükrében*

A szöveg *közvetítő*, ahogyan az ábra is. Formailag azonban nem szemlélődésre készítet bennünket, megtekintése nem követeli a pillanat kontemplációját. Alakilag nem tömör, hanem kötése soroltak és láncot alkotnak. Kulturálisan egyezményes jelekkel (betűkkel) kommunikál, s egy időbeli folyamaton keresztül fejti ki hatását. A kép, ámbár nem egy-értelmű jelekkel operál, szükségszerűen mégis sűrített, természetéből fakadóan, gesztusában, mégis állító. Míg a teljesen világosnak tűnő nyelvi állításaink tiszta jelentését is mindig átszövi valamely kétely, addig például a piros festék önmagában: az piros, a vonal pedig, tiszta jelentésben „csak” vonal. Nyugodtan (ki)jelengetheti önmagát, és amíg nem társítunk, nem rendelünk hozzá fogalmakat, amíg nem verbalizáljuk és nem adunk hozzá jelentést, addig az is marad. Egyszerűen az, aminek látjuk, tapasztaljuk.

A különböző (Flusser által kifejtett) írásfajták felsorolása nélkül is egyszerűen megállapítható, hogy a művészeti praxishoz általában kötődő írott forma: a

87 Uo. 15. o.

kommunikatív, közvetítő *szöveg*, amely különböző médiumokat kapcsol össze. Ez a szöveg mint olyan sohasem önkényesen jön létre. Tájékoztató jellegű, mindig funkcionális, csatolásai direkték és egy egyezményes, dekódoló párbeszédre alapulnak. Lényege az, hogy minden egyes olvasó azonosan értse, és meg is értse mondandóját, s hogy a vizuális kódokat verbális kódokba rendezze. Bennük nem a szövegek expresszivitása (az írás irodalmi formája) hangsúlyos, nem az kerül előtérbe, hanem a kommunikatív funkció. Bizonyos értelemben könnyen olvashatóságra és érthetőségre kell törekednie (ennek mértéke a célközönségtől függ). Ezeknek a szövegeknek jelentésalakító szerepük van, tájékoztató és/vagy dokumentáló jellegűek, céljuk a képzőművészet verbális keretekbe illesztése, vagy annak illúziójával készülnek. Azonban, minthogy minden írás *reflex*, nem pedig abszolútum, így ez a típusú szöveg is egy viszonyrendet követ – és *csak* azon belül értelmezhető. Bármennyire is csalóka a látszat tehát, objektivitása ilyen értelemben éppen annyira valós csak, mint értelmezése tárgyáé. De akkor miért bízunk oly vakon benne?

Ahogy Roland Barthes fogalmaz, az írás maga is funkció: viszony az alkotás és a társadalom között.⁸⁸ Tehát korántsem biztos hogy bizalom ez, mintsem inkább a már Flusser által is említett politikai gesztus. Barthes szerint „...a szöveg *társadalmi* tér, amely egy nyelvet sem hagy biztonságban, érintetlenül, amelyben egyetlen beszélő szubjektum sem sajátíthatja ki a bírót, a tanárt, az elemzőt, a gyóntatót vagy a megfejtő szerepét”⁸⁹. Így a képzőművészeti szövegeket olvasva joggal bizonytalanodhatunk el abban a kérdésben, hogy szerzője mennyire „objektív”, mennyiben van tisztában szerzői szubjektivitásával és annak korlátaival, mennyire tud azonosulni tárgyával, és tárgyának alárendelni magát. A képzőművészetről való olvasás közben újra és talán még inkább megfogalmazódik a már feltett kérdés, kinek szól, miről és kiről íródik? Egy látens nézőt céloz, vagy a publikációs közeget, a művészeti szcénának szól, talán oktatás és/vagy tájékoztatás a célja? S kiről fog elárulni majd többet, szubjektumáról vagy objektumáról? Tehát: mennyire is tud tárgyilagos lenni?

88 Roland Barthes: Mi az írás? In: Uő: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1996. 11. o.

89 Uo. 74. o.

A választ kifejezetten megnehezíti az a hatalmi pozíció melyet birtokol, a szöveg (és ez esetben a szövegíró) látható győzelme a kép felett, ahogyan a művészeti mező működése⁹⁰ is, amely dokumentumok mentén rendezett, szövegek alapján tájékozódik és kanonizál. Ahogy Barthes-tól olvassuk: „A hatalom vagy a hatalom árnyéka éppen ezért vezet be végül mindig egy értékelvű írásmódot, melyben a tény az értékeléstől elválasztó távolságot a szó terén belül megszüntetik: a szó leírás, és egyben ítélet lesz. A szó alibi lesz (azaz valami más, és valaminek az igazolása).”⁹¹

A képzőművészeti szövegek pillanatnyi, elsöprő hatalmáról a mindenhatóság eszméjének törekenysége jut eszünkbe, amely könnyen emlékeztethet tárgyának, a művészetnek a törekeny és kiszolgáltatott voltára. Hiszen ahogy a kép, úgy a szöveg is csak viszonyaiban létező. Mert nem téveszthető szem elől, hogy szöveg is csak diskurzusként létezik.

2.2. A leírás leírása

A vizualitás és verbalitás dominanciaharca az aktuális művészeti praxisban igen előkelő helyet foglal el, mondhatni átszövi azt. E különös „párbeszéd” egyik legizgalmasabb jelensége az ábrázolásnak, vagyis a „leírás” leírásának furcsa képzavara, amely számtalan kihívást tartogat azok művelői számára. Maga a *tautológia* (mely a címben megfogalmazódik) nem ismeretlen a filozófia vagy az irodalom számára, sőt, a képzőművészet eszköztárában is felleljük, s míg a nyelvtudomány egyfajta stílushibaként tartja számon, a logikában, ahogy gondolkodásunkban is bevett terminus. Megtalálhatjuk a nyelvünkben használt, oda egyenesen már kifejezéseként beékelődő – akár játékosnak is tekinthető – fordulatokat,⁹² de a kép és a szöveg viszonylatában egy sokkal komplexebb, ellentmondásosabb jelenséggel van dolgunk.

90 „És noha a művészeti mezőben szereplő ágensek eltérő, egymással ellentétes ítéleteit és osztályozásait vitathatatlanul a mező bizonyos pozíciójához, nézőpontjához társuló sajátos diszpozíciók és érdekek határozzák meg, irányítják, mégis egyetemes szándék, abszolút ítélet nevében fogalmazódnak meg, ez pedig már maga is a nézőpontok viszonylagosságának tagadása.” In: Bourdieu: A tiszta esztétika történeti genézise, i. m., 102–103. o.

91 Barthes: Politikai írásmódok. In: Uő: *A szöveg öröme*, i. m., 14. o.

92 Például „anyátlan árva”, vagy „az üzlet az üzlet”, „még egyszer megismétlem” stb. kifejezések.

A szó szintén görög eredetű, s a *tauto* („ugyanaz”), és a már említett *logosz* szavak összetételéből keletkezik. De míg a nyelvészetben ez a kifejezés a jelentések egyezésén alapul, addig ebben az esetben a logosznak a tágabb ‘irányító elv’ – már tárgyalt – értelme kerül ismét az előtérbe. A logika tudományában a tautológia (azonosság: az, ami maga a dolog) ellentéte az *ellentmondás* (tehát hamisság: az, ami nem maga a dolog) lesz, de a témánk szempontjából jelzett „leírás leírása” esetében a szóazonosság már önmagában egy ellentmondásra épít. Így ez a tautológia, vagyis ez az azonosság tulajdonképpen azonosság és ellentmondás egyszerre.

Amennyiben az állítást igaznak tekintjük, hogy ma verbalitás és vizualitás a kortárs képzőművészetben kölcsönös feltételei egymásnak, úgy térjünk vissza ahhoz a természetszerűleg felmerülő kérdéshez (amely olvasót és nézőt egyaránt érint), hogy a szöveg mondja el hogy mit látok, mit *kell* látnom, vagy fordítva, tehát melyik melyik támogatójaként lép fel. A kérdésre a válasz nyilvánvalónak tűnik, de a kortárs művészet esetében korántsem az, ahogyan látni fogjuk.

A betű-jelek olyan ‘nyomjelek’, amikre a *gondolataink* jeleként tekintünk. Gondolatainkat sorrendbe tesszük, felfűzzük, ezzel azokat sorokba rendezett *cselekvéssé* formáljuk. Agyunk fontos szükséglete ez, segít megszüntetni azt az entrópiát, amit maga az elme folytonos és kavargó aktivitása oly sokszor előidéz. „Az ábécé mint a beszélt nyelv partitúrája lehetővé teszi, hogy ezt a beszéddel megmászott transzcendenst a képekkel szemben fogva tartsuk és megfegyelmezzük.”⁹³ Tehát rendet teremtünk, és rendszerbe foglalunk általa. (Visszautalva Flusserre: mely rend- és teremtést először maga Isten végezte el.)

Azonban a vizuális művészeti praxis maga is gondolkodás, mégpedig az absztrakt gondolkodás egyik legkifejezőbb megnyilvánulása. S ez akkor is igaz, ha más útvonalakat is felhasznál ehhez mint a fent idézett partitúra, a szövegben való gondolkodás. Élménye zsigeri, sokszor a tudattalan rétegekbe vezet, s így gyakran érzelmeinkkel köt össze bennünket. Bizonyos értelemben a direkt, érzéki, élményszerű agyi összeköttetéseinket használja, másrészt egy elvont *átélés*nek tekinthető. Amikor valamiről gondolkodunk, maga a *gesztus*: a gondolkodás gesztusa szükségszerűen

93 Flusser, *Az írás*, i. m., 30. o.

távolságot fog teremteni tárgyától, ezzel szemben vizuális, képi élményeink a megértés egy másik szintjét, a *közvetlen* és *direkt átélést* célozzák.⁹⁴ Indirekcióból direkcióit csinál, rejtett vágya a függetlenedés. A vizuális „gondolat” terepévé az a *vizuális mező* válik, melynek hordozója maga a mű, célja pedig egy *vizuális 'kontextus'* létrehozása.

Ez a merőben más síkú vizuális összefüggésrendszer lesz tehát az, melyhez a textualitás formáiban próbálunk utat törni, s amely kanonizált és legális formáját ezáltal nyeri el. Ha azonban a képzőművészetről szóló szövegekre mint transcriptre, tehát a mű szavakba való *lefordítására* tekintenénk, akkor vagy csupán a mondanivaló nyomtatékosítását láthatnánk benne, vagy, ami még messzebbre és – ha lehet – még nagyobb tévutakra vezetne, mégpedig, hogy a vizualitásra mint *alakra*, mint jelre, a szavakra pedig mint kifejezésre és jelentésre gondolhatnánk. Ezzel különválasztanánk a tartalmat a formától, ami a képzőművészet kifosztása, létének megkérdőjelezése, ad absurdum, vagyis alapjaiban lévő tévedés lenne.

Flusser a kontextualitás ezen problémájára még radikálisabban tekint, mert (ahogy már említettük) szerinte: „A tárgyak azonban alattomosak. Entropikus hajlamuk idővel minden információt, amit a tárgyba véstek, elmos. Mindaz, amit a »szellem« a tárgyba vésett, idővel elfelejtődik. Az abszurd tárgyi világ erősebb a szubjektum informálási akaratánál. A »szellem« csak arra törekedhet, hogy minél hosszabb idő teljen el addig, amíg az információi szétmállanak.”⁹⁵ Tehát ha visszautalunk az írásról írott könyvében lévő költői gondolatmenetre mely szerint az írás gesztusában képromboló, témánk nézőpontjából az állítás akár igaz is lehet. Ebben az értelemben az írás (a látvány „informálása”) valóban egy olyan zárt rendszert hoz létre, amely megszünteti az említett tudattalan útvonalakat, a zsigeri élmény direkcióit, a lehetőségek szabad áramlását – a kép transzcendens káoszát –, és valóban negatív entrópiát teremt. Elbeszélő formába, és bírálható fogalmakba rendezve gondolatait, ugyan önmaga számára nagyobb tudatosságot teremt, ezzel azonban a kép önálló tárgyi identitásának terepét, annak határait szűkíti.

94 Erre a bizonyított felismerésre terápiaik épülnek, és az erre alapozott mentális technikák is reneszánszukat élik.

95 Flusser, *Az írás*, i. m., 14–15. o.

IV. 3. Információs univerzum – archiválás és dokumentálási láz

„Mivel a modern ideológiák univerzalizmusát manapság a modern médiumok univerzalizmusa váltotta fel, az általános igazság ideálját az univerzális hozzáférhetőség valósága szorítja ki.”⁹⁶

Az információnak a flusser-i gondolata (a „tárgyakba való helyezése”) mellett – vagy éppen abból kifolyólag – van mára egy tágabb, másik jelenléte is. Bizonyos értelemben, a korunkat elárasztó információk együttese – túlnőve önnön lényegén – maga is valamiféle önálló „objektummá”, magában létezővé⁹⁷, önálló entitássá vált, saját „élettel”, s annak önmagában is lett egy *entrópiája*. Ezt a *létezőt* úgy nevezzük: információs kultúra, információs társadalom, információs univerzum. Ezeket a fogalmakat napjaink kultúrájának paradigmájaként, definíciójaként is használjuk, olyan elsődleges és kiemelkedő értékkel ruházva ezzel fel, melyet egyenesen korunk irányító elveként tisztelünk. Az utóbbi kifejezés egyértelműen rámutat arra, hogy az információnak már nemcsak tárgyától független, vagyis az önálló létezését ismerjük el, hanem valami felettünk állónak, mindent magában foglalónak, sőt egyenesen uralhatatlan jelenvalónak tartjuk.⁹⁸

96 Boris Groys: *Az utópia természetrajza*. Kijárat, Budapest, 1997. 72. o.

97 Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az az abszurd tény, hogy ma bizonyos cégek információt „gyűjtenek”, „árulnak”, sőt egyenesen „lopnak”. Gondoljunk csak a telefontársaságok, vagy a közösségi médiák botrányaira, arra, hogy személyes adataink megadásával a visszaéléseknek micsoda lavináját zúdíthatjuk magunkra, és ezáltal milyen sebezhetővé válhatunk.

99 Ez a paradox megállapítás, hogy az „információnak” önmagában is lett egy entrópiája, egészen messze mutat, melynek kifejtésére jelen értekezés a terjedelmi és tematikai korlátai miatt nem vállalkozik. Mégis roppant izgalmas, mivel a két szó jelentésében az információelmélet tudománya szerint éppen hogy kioltja egymást. Az entrópia az információelméletben széles körben alkalmazott és bevett kifejezés, melyről Umberto Eco: *Nyitott mű* című könyvének a Nyitottság, információ, kommunikáció című fejezetének Az információelmélet című alfejezetében bővebben is olvashatunk: „...a természet preferencia szerint az *elemi rendezetlenség* állapota felé törekszik, s ennek jelzője az entrópia.” (Umberto Eco: *Nyitott mű*. Fordította Dobolán Katalin. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998. 144. o.) Az entrópiát Flusserhez hasonlóan, mint az információ ellentétét, bizonyos közlési veszteségként jellemzi: „Az információelmélet az üzenettovábbítás tanulmányozásakor az ilyen eseteket egyezményes valószínűségi törvények által irányított, szervezett rendszerekként értelmezi, amelyekbe a kívülről jött zavarás, vagy az üzenet saját gyengülése révén (minden ide tartozó elem a zaj kategóriájába kerül) bevezetődhöz bizonyos hányad rendezetlenség, vagyis közlési veszteség, entrópiánövekedés. Ha a jelentés az üzenet meghatározott valószínűségi szabályok szerinti szerveződése [...], akkor a rendezetlenség a veszély, amely lesben áll, hogy lerombolja magát az üzenetet, ezt pedig entrópiával mérik. Így az entrópia lesz az üzenet jelentésének negatív mércéje.” Uo. 147–148. o.

Az írással nemcsak dokumentumokat hozunk létre, de gesztusa valóban a dokumentálás *szándékához* köti. Feljegyezni valamit annyit tesz, mint időben és térben fixálni, vagyis egy történeti kontextusba helyezni. Ilyen értelemben ezt tesszük a képünkkel is amikor feliratokkal látjuk el, akár dátummal, névvel vagy bármilyen hozzáadott információval. S amikor fotódokumentációt készítünk, akkor is ezt tesszük: az elillanó látványt rögzítjük a megismertben. Amint az ismereteink halmazában kategóriákat teremtünk, s dokumentumainkat azokba elhelyezzük, egyfajta rendszert hozunk létre. A tudomány eszközeivel élünk, behatárolunk, meghatározunk, fixálunk, objektivizálunk. Félelmünk az entrópiától enyhül. Az írást tehát az előbbieken túl a kódolt idő jeleiként is értelmezhetjük.

De vajon, hogyan viszonyul ehhez a kép ideje? A technikai képeink univerzuma egyfajta kettészakadt világnak tűnik. Ma már mindenki rögzít. Annyi fotográfiát gyártunk, melynek mennyisége már-már elképzelhetetlen. Emlékeink efféle rögzítése új emlékeket hoz létre, azoknak új tudatosságát, új világát teremti meg. Belső élményeinket a kamera szemén keresztül kívülről látjuk, amely az objektivitás illúziójával kecsget. Fényképeink szinte elbitorolják a valóságot, fontosabbnak és hitelesebbnek tűnnek annál. S így az egyik legizgalmasabb kérdés mely a fotográfia kapcsán oly szembeötlő, az magával a dokumentálás gyakorlatával kapcsolatban is megfogalmazódik: vajon ezek a helyettesítők megőrzik, vagy inkább eltüntetik azt a valóságot, amelynek „tartósítására” hivatottak?

Hogy képesek vagyunk-e valóban dokumentálni, s a szó fentebb vázolt értelmében *in-formáljuk*-e a körülöttünk lévő világot, s hogy több lesz-e tényleg az információ ezáltal mint eddig volt (vagy a jelenség csak egy szimulákrum amely ahogy feltűnik, úgy el is tud tűnni, hogy átadja helyét egy újabb szimulákrumnak), az kérdéses. Mindenesetre kétségtelenül van egy olyan érzésünk, hogy a dolog önmaga ellen, immár saját jelentése ellentétébe fordult. Olyan mennyiségű információ áraszt el bennünket, amelyet feldolgozni lehetetlen, és tényleg, amint feltűnik az egyik, már azonnal át is veszi helyét egy másik. Talán az információ maga nem lett több, de a *hozzáférésünk* igen, az a hatalom pedig bizonyosan, melyet neki tulajdonítunk.

Azt a hierarchiát, melyet korábban a hozzáférhetőség nehézsége magától megteremtett, mára elveszítettük, a kiválasztás valódi döntéshelyzete az átláthatóság hiányában pedig tényszerűen lehetetlen. Így hatalma valóban nagy, de amit ad az látszólagos, sőt inkább ellentétes: maga az *információ* lesz az amely a hatalmat gyakorolja felettünk. Az *új*, az újdonság hajszolása mohó vágyunkat fejezi ki, szinte mámorítóan hat ránk. Az innováció kulcsfogalom lett, s kábítószerként szövi át kultúránkat. De ahhoz, hogy valamit „új”-nak titulálhassunk, tudnunk kell a már meglévőkről. Bizonyítanunk kell az újdonságát, s a későbbiekben is tudnunk kell bizonyítani az elsőbbséget. Tehát a dokumentáció egyfajta *proof*ként is szerepel, melyet mint információt eltárolunk, vagyis azt archiválnunk kell. Ezek az archívumok lesznek azután, melyek bizonyítják valaminek a *valódiságát*, a létét.

Az információt ma az adatok reprezentálják, az adatokat jelek közvetítik, a digitális technika következtében ezek már nem írásjelek, ahogy tárolásuk sem a valós terekben, hatalmas épített archívumokban (irattárakban, könyvtárakban stb.) történik többé, hanem alfanumerikus kódokban. Tehát tulajdonképpen az általunk oly kétségbeesett erőfeszítéssel tárolt képek és szövegek, valamint tárgyaink (kreatúráink), vagy bármi más evilági létező (hangok stb.) a ma dokumentált formákban tulajdonképpen nem léteznek, maguk nincsenek. *Helyettesítők* vannak. Azok a kódok, amelyek szintén leírják őket. Vagyis az írás, amely azzal áltatja magát, hogy „leírja”, „megőrzi” a létező jelenségeket, maga is átkódoláson megy végbe. Ma a leírás kódolt leírását olvassuk (látjuk). Dokumentumaink fő médiuma átalakult, információink virtuális archívuma a computer lett, ezekhez való hozzáférésünk eszköze pedig a *kijelző*. Kijelző nélkül „nincs” adat – az számunkra hozzáférhetetlen marad. Amit pedig a képernyőinken (a kijelzőinken) látunk az tényleg csak látszat (szimulákrum). Nem betű immár, de nem is kép, hanem egy kódsor megjelenítése, amit nézésünk által dekódolunk. Csak hisszük, hogy szöveget látunk, valójában mindig egy teljes felületet (képernyőt) látunk, amelyen felismerni, elkülöníteni vélünk általunk ismert és megjeleníteni kívánt tartalmakat, látsszon az éppen betűnek, avagy tűnjön valamilyen ábrának, netán képnek.

E szerint úgy tűnik, jelen pillanatban az írás és kép (*logosz* és *eidosz*) harcából a számok kerülnek ki győztesen. Vagy mégsem? Hogy ezek a kép-letek, digitális jeleink, szóval maga a ‘jelölő’ szám így hova is sorolható: írás-e vagy kép, – még ha ennek az értekezésnek határai sajnos szűkösek is ennek továbbgondolására – nagyon izgalmas kérdésként vetődhetne fel.⁹⁹

Mindenesetre, mivel jelen pillanatban a képzőművészeti alkotások könnyen kommunikálhatóvá és az – információs – kultúra részévé a dokumentációjukon keresztül válhatnak, így érthető lesz az a fáradozás, amit a művészek a dokumentálásért tesznek, s könnyebben érthető az a jelenség is, amivel műveiket új kódokba próbálják rendezni, dekódolni, vagyis az azok textualizálására tett kísérlet is.

IV. 4. A művészeti praxis verbális kihívásai

A kétségtelen feszültségek ellenére, a képzőművészet esetében tehát kép és szó elválaszthatatlanságának vagyunk tanúi, a nyelviség szerepét a vizuális alkotásban tehát nincs értelme megkérdőjelezni. A jelenség sokrétű, megjelenésében megannyi, igen változatos formát ölt. A kortárs képzőművészeti praxisban a verbális és vizuális reprezentációk közötti dialógus minden formáját felsorolni szinte lehetetlen, a teljesség igénye nélkül azonban alapvető megnyilvánulásai, legtipikusabb példái:

1. szövegalapú művészet, 2. kommentár, 3. a művek „tervei” – vagyis a művészek szöveges koncepciói, 4. (a nagyobb léptékű) projektleírások, 5. publikációk, médiamegjelenések (interjúk, webes felületek) 6. reflexiók (beszámolók, kritika stb.) művekről, 7. prezentációk (portfóliók, katalógusok stb.) 8. szövegbe ágyazott kiállítások – kurátori koncepciók, 9. „hype” kultúra és a kanonizáció formái stb.

A felsorolásban a címadás nem szerepel és a kapcsolódó tudományterületek (például esztétika) sem, mivel az előbbi nem tekinthető szűk értelemben vett kortárs jelenségnek, az utóbbi pedig nem tartozik a praxishoz. Minthogy vizsgálódásom középpontjába konkrétan a képzőművész *praxisában* jelenlevő, és az abba már

⁹⁹ Ez az elágazás messze meghaladja e dolgozat kereteit, mindenesetre izgalmas, hogy például Flusser szerint a betűk hangzókat (zene), a számok pedig képeket jelölnek (pl. a 2 megjelenít egy párt. stb.).

szervesen beágyazódott textuális gyakorlatot helyeztem, így az értekezés témájának szempontjából relevánsnak az 1., 2., 3., 4., és 7. pontok tekinthetők. (A művész személyes publikációi és médiamegjelenései, például a webes felületek vagy a közösségi médiaszereplések – mint köztes formák – nem szerepelnek a kifejtésben, egyrészt mert nem kapcsolhatók szervesen ahhoz a műtárgycsoporthoz amely későbbi témánkat képezi, másrészt mert azok funkciójukban is teljesen egyediek és személyesek, így elemzésük terjedelme egy teljes külön kutatást igényelne.)

A felsoroltakat pedig érdemes azok összefüggésein keresztül vizsgálni, hiszen az átfedések nyilvánvalók. Így például a művészek szöveges koncepciói vagy tervei megjelenhetnek a művészi kommentárban, még akkor is, ha az egy külön műfajként később a mű részeként is szerepelnek, vagy ezek a koncepciók részben vagy egészben képviselhetik a művészi munka kiindulópontját és lényegét az esetleges nagyobb léptékű projektleírásban, úgy, ahogy a pályázatok és prezentációk verbális keretét is adhatják. A jelentőségében alapvetően szövegalapú művészetnek pedig a kommentár egyenes következménye lesz, hiszen anélkül azok vizuális értelmezése egyértelműen csorbát szenvedne. (A kortárs szakirodalom – teljesen érthetően – hemzseg a szövegalapú művészeti példáktól úgy a nemzetközi ahogy a hazai szinten is.) Az összefüggésekből kiindulva tehát érdemes a praxis textuális gyakorlatát csokorban vizsgálni, és bár azok így is egybemosódnak, mégis leginkább a két alapvető nyomás, a kívülről érkező vagy a mű immanens mechanizmusa szemszögéből vizsgálni.

4.1. Projektalapú gondolkodás

Amennyiben figyelmünket az aktuális tendenciák felé fordítjuk azonnal szembetűnő a jelenség, hogy a művészek kutatásokra hivatkoznak, projektekkel rukkolnak elő, sőt ez a fajta művészi hozzáállás – a ‘projektalapú’ gondolkodás – elengedhetetlen feltétele lett nemcsak a szcéna residency programjaiban való részvételnek, de úgy a kiállítási koncepcióknak, ahogyan a művészetben belüli szakmai kommunikációnak is. Ezek a projektleírások szerepelnek a hosszútávú pályázatokban, melyeket nem ritkán előadások keretében is ismertetnek, avagy azokon számolnak be róluk. Eltűnni látszanak a stabil, életműszerű művészeti programokra, az azon belüli változó

folyamatokra vagy akár a művész azon szabadságára való hivatkozások, hogy a jelen pillanatra¹⁰⁰ szabadon reflektáló művet hozzon létre, netalántán spontán reakciói lehessenek. A „spontán” szó szintén bekerült projektleírásainkba, jelentéseik nyilvánvaló paradoxona ellenére. Nézőpont kérdése, minek tekintjük, a művészeti munka *kommunikációja* alakult át, vagy egy teljesen új típusú forma született meg. A művészetelmélet saját fordulatai és a művészet saját identitásválsága együttesen járul hozzá a művészet kommunikációjában létrejövő alapvető változásokhoz, a művész-szerep új paradigmáihoz, és úgy tűnik, ez elől ha akarna, sem tudna kitérni a professzionális szinten praktizáló művész.

A projektgondolkodás széleskörű jelenségének elterjedésével nem kizárólag egy megváltozott művészszerpnek felel meg, vagy a művészet társadalmi helyzetére reagál a művész. Ez tulajdonképpen – a már említetteken kívül – tartalmazza a karrierépítés és a PR-tevékenységeket is (a projekt műfaja az üzleti élet alapja, egy átfogó [idő, költség, erőforrás stb.] üzleti terv készítését jelenti), s a művészek a produkciós (termék) szerep kényszerű kihívásait vállalva ezáltal a művészetben elfoglalt helyük és tevékenységük alapvető feltételeit próbálják megteremteni. A művészek legtöbbször nem alkotásokkal, hanem projektekkel jelentkeznek a programadó intézményeknél vagy kiállítóhelyeknél. Sok pályázati kiírás olyan kutatásra hívja fel a pályázókat, melyet projektben kell elgondolniuk, amely egy kitűzött pontos terv, egy cél leírása s az azt megvalósító lépések gondosan megtervezett sorozata (lásd fent: üzleti terv). Ezeknek a művészetben újkeletű és kifejezetten elterjedt lehetőségeknek a speciális, műfaji paradoxona az, hogy hivatkozási alapjuk éppen az a folyamat lesz, ami abban a pillanatban *nem* történik. A projektleírás egy áthidalás a múltból a jövőbe, a jelen kihagyásával. A jelen pillanat mindig az, amit átugrunk, ami bizonytalan, s ami megvalósításának reményében hivatkozásokat keres a múltban, bizonyítékául pedig kivetít maga elé egy eredményt. A projektalapú pályázati elvárások esetében a mű szempontjából a jelen mindig hiányzik, mert a megvalósulása helyett éppen önmaga indoklásával van elfoglalva. Amikor pedig (szerencsés esetben) sor kerül rá, egy már múltbeli projekciót

100 A jelenkor aktuális kérdéseire való reflektálás és a jelen pillanat között különbséget teszek. Jelen pillanat alatt konkrétan az alkotói folyamat idején átélt „itt és most” élményét értem.

valósít meg, tehát újra hiányolni fogja a pillanatnak azt a reflexív élményét, amelyből alapvetően éppen maga az alkotás táplálkozik. Ez az egzisztenciális buktató lesz az, amely a jelenkornak ezt a markáns tendenciáját oly sérülékennyé teszi. Sérülékeny lesz az alkotó, mert épp az fog belőle hiányozni ami miatt alkot („flow” élmény), sérülékeny lesz a mű, mert olyan kritériumokhoz kell alkalmazkodnia amelyek egyrészt még nincsenek, másrészt pedig már elmúltak, és sérülékeny lesz az elbíráló is, akinek döntenie kell egyik vagy másik művész mellett. Hiszen tulajdonképpen nem tudja áttekinteni milyen kvalitások mellett teszi le a voksát, csak a meghatározott elvárásokhoz (a pályázat feltételeihez), a szabályokhoz való adaptív képességekről tud valós időben informálódni. Azt kockáztatja, hogy a művészet maga kívül esik látókörén, hiszen a művész a projektleírásaiban inkább bizonyos típusú felkészültségről fog beszámolni, nem művészi kvalitásról. A művészeket tehát az elbírálás során inkább bizonyos „marketing” stratégiai és multidimenzionális képességeikről vizsgálják. Egymástól jól megkülönböztethető, ugyanakkor egymásra is ható személyiségtényezőket vizsgálnak, amelyek a következők lehetnek: intellektuális képességek, tudás, gondolkodási stílus, személyiség, motiváció, környezet. Persze feltehető a kérdés, hogy egy rendkívüli adaptív képességekkel és ténylegesen kiemelkedő intelligenciával bíró személy rendkívüli gondolati alapokra épített projektleírása feltétlenül eredményezi-e a kiemelkedő képzőművészeti produktumot. A pszichológiai kutatások szerint nem, viszont kétségtelenül előidézhet bizonyos, a jelenségből következő anomáliákat.

A Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület 2019. január 16-án nyíló kiállításának az interneten (IKON¹⁰¹) publikált leírásában ez olvasható: „Az FKSE-be 2018-ban felvett új tagok ezúttal egy olyan bemutatkozó kiállítást hoznak létre, amelyben nem a már elkészült munkák kerülnek a középpontba, hanem a munkafolyamatokra, alkotói fázisokra helyeződik a hangsúly, arra hogyan is épül fel egy adott projekt. A kiállításon többnyire a kész művek helyett a tervek, ötletek, vázlatok, eltérő gondolkodásmódok kerülnek előtérbe: egy épp aktuálisan zajló kutatás és tervezés kezdetétől a legutóbbi munka háttéréig vagy akár végeredményéig.

101 IKON: internetes művészeti portál, tájékoztatásra, művészeti események, kiállítások promotálására.

A kiállítás célja, hogy a különféle alkotói folyamatok és művészi gondolkodásmódok bemutatásán keresztül adjon képet az FKSE legújabb tagjairól, amely akár többet is elárulhat egy-egy művész praxisáról mint egy elkészült, lezárt munka.”

A példa jól illusztrálja a felmerülő kérdéseket. Bár ez a kiállítás nyilvánvalóan hozzájárulhat a művészetet körüllegő „titokzatosság” fátylának fellebbentéséhez, egy bizonyos típusú ismeretterjesztéshez, sőt akár egyfajta „látványosság”-ként is jól funkcionáló kiállítási koncepció (betekintés a „kulisszák mögé”) leírása, mégis érdekes gondolat a szervezők részéről, miszerint az alkotás háttérinformációi érdekesebbek, mint maga a mű. Ha a mű gyenge vagy érdektelen, miért lenne érdekes, hogy hogyan készült? Az alkotó „alanyi jogon” alkotó, vagy a műve avatja művésszé? És bár a kiállítási koncepció a művészeti „elitizmus” elleni gesztusokhoz sorolható, melyek szándéka éppen a művésztátság antiheroikusságának a megmutatása, ezzel tulajdonképpen mégis nagyon is elitista gondolatot fogalmaz meg. Hiszen ha nem műve kvalitásai avatnak művésszé valakit, akkor az csakis valami elit tagjaként lehetséges, amely a művésztől függetlenül, önmaga jelöli ki paramétereit.

A művész, projektleírásaiban és pályázataiban is gondolatai, munkamódszere, műve megtervezésének, s mindezek tudatosításának egyik útját láthatja, amely valóban szükségszerűen be is következik ezen előkészítő munkálatok során, s bizonyos, hogy fontos részét képezi a kutató-, alkotó-, gondolkodó művész életének. A kérdés azonban, marad-e (pontosabban hol lesz) helye a tiszta élményeink átélésének, mely minden művész vágya és a képzőművészetnek legalább annyira a sajátja.

4.2. Művészi leírások, koncepciók, művészi kommentár

A művészóriások vázlatai a művészet történetének kétségtelen gyöngyszemeiként vannak számon tartva, és nem alaptalanul. Elbűvölő azoknak a kész művekkel szembeni spontaneitása, s a „félkész lét” extra izgalmát a mű születésének titokzatosságába való betekintés lehetséges élménye csak fokozza. S az is tény, hogy a „teremtést”, valaminek a létrehozását, bármely cselekedetnél általában valamilyen tervezés előz meg. Napjaink professzionális képzőművészeti gyakorlata e téren mégis

különleges kihívás elé állítja az alkotni vágyó művészt. A művész és a mű ma ugyanis egymást interpretálják, mégpedig meglehetősen direkt módon.

„Ahhoz azonban, hogy a megismerés és a megismerést kialakító és kimondó mondat a dologhoz mérhető legyen, s ahhoz, hogy azt megelőzően a dolog kényszerítő erejű lehessen a mondatot illetően, a dolognak magának mint olyannak mégiscsak meg kell mutatkoznia. De hogyan mutatkozhatna meg, ha nem léphet ki rejtettségéből, ha nem az el-nem-rejtettben áll?”¹⁰² – mutat rá az alapkérdés gyökerére oly gyönyörűen Heidegger.

Amennyiben a művész a professzionális művészeti közegben érvényesülni kíván, és művét nem a piac szempontjainak és törvényeinek szeretné alárendelni, úgy kénytelen a megvalósítás különböző formáira (már említetten) pályázatokat beadni. A pályázatoknál azonban – az eddig felsoroltakon túl – egy másik, újabb látványos csavarral is szembetalálja magát az alkotó. Az eseti, akár egy műre, akár műcsoportra, vagy egy kiállítás megvalósítására szóló pályázatoknál (a folyamatba ágyazáson túl, vagy attól függetlenül) az elvárás a művészi koncepció meggyőző leírására irányul. Ez alapján a művész először leírja, verbalizálja művét, majd a megvalósítás *folyamatát* vetíti elénk, sőt, azután annak eredményét is, majd (jó esetben) utána készíti a művet el. Az a sajátságos helyzet áll elő, melyben a művész kívülről kell tekintsen művére, mi több reflektálnia rá már azelőtt, mielőtt még az létrejött volna.¹⁰³

Pedig „a felfedezés azért felfedezés, mert ellentétben áll az ismert tudással” fogalmazza meg egyszerűen, ám nehezen vitathatóan Szent-Györgyi Albert.¹⁰⁴ Ez a

102 Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988. 82. o.

103 Ez a jelenség a klasszikus korok megrendeléseinél valószínűleg természetes volt, legalábbis előkészítő rajzokat, vázlatokat esetenként igényelhetek a műveket kifizető megrendelők. Alapvetően referenciák alapján kapták a művészek a megbízásokat, ezért dolgoztak/tanultak először nagyobb műhelyekben, ahol a mester felelősséget vállalt egy elvállalt munka teljesítésének minőségéért. Ugyanakkor természetesen tudjuk, hogy előfordultak versenyhelyzetek, amikor a művésznek valamiféle rátermettséget, technikai felkészültséget be kellett mutatnia, alkalmasságát esetenként bizonyítania, meggyőzőnek, meggyőzőbbnek kellett lennie társainál. Csakhogy ezeknek a helyzeteknek teljesen más volt a szerepe: csakis a művész kiemelkedő művészi kvalitásait volt hivatott bizonyítani. Nem maga a mű funkciója, létjogosultságának megindoklása és meghatározása, azok tartalmi relevanciája vagy tematizálása volt ezek szerepe, hiszen mindezek képezték a megrendelés tárgyát, így ezek alapvetően adottak voltak.

104 Századfordító magyarok. Szent-Györgyi Albert biokémikus, fiziológiai Nobel-díjas (1893–1986). Magyar ismeretterjesztő filmsorozat, 52 perc. Riporter rendező: Kardos István. 1973/2000 Szerkesztő: Szakály István.

helyzet tehát olyan oda-vissza ható paradoxont hoz így létre, amely újra és újra önmaga paradoxonává fog válni, vagyis projekció is és konklúzió is egyszerre.

Bár a befogadás és az értelmezés egymástól elválaszthatatlan műveletek, mégis a művész egy koncepció előzetes megírásakor arra tesz kísérletet, hogy még annak megvalósulása előtt értelmezze művét, sőt szándékában még a befogadás mechanizmusait is ki kell találnia, meg kell „jósolnia”. Hiszen pályázatának meg kell indokolnia műve *létfogosultságát*, vonzóvá, megvalósításra méltóvá, *meggyőzővé* kell azt tennie. Önreflexióit előre el kell gondolnia. Így természetesen ki fogja hagyni belőle a megértésnek azt a szintjét, amely a belső átélésen alapul, vagyis éppen azt, amely megkülönböztetheti majd azt az egyéb, már megvalósult művektől. Az előre megírt koncepció műfaja tehát egyértelműen *prekoncepció* lesz, egyfajta elő-ítélet, előzetes tapasztalatokra alapozott feltételezés. Természetes, hogy a művész előfeltételezéséből ki fog maradni az, amit eddig még nem tapasztalt, bármi is az, legyen az egy új élmény vagy eredmény, pont az, amit a mű által kívánunk megtapasztalni, vagyis éppen az, aminek megszületéséért egyáltalán csináljuk azt.

Ideális esetben később a művész, terve megvalósításakor céljába tökéletesen bele is tud helyezkedni és a kitűzött eredményét is sikerül elérnie. De mivel az verbálisan képzett, amely ezért nem tudja a *vizuális mező* szabályait követni, tehát természetéből fakadóan éppen a fent már említett vizuális útvonalakat fogja nélkülözni. A kétség kézenfekvő, mondhatni magától értetődő: így vagy a koncepció lesz erőltetett, vagy annak vizuális megoldása, tehát maga a mű.

A hazai gyakorlatban újabban néhány pályázatnál feltételként a „*vizuális koncepció*” is szerepel,¹⁰⁵ amivel immár egy újabb tautológia tanúi lehetünk. Ma, amikor a művel szembeni elvárásaink teljesen megváltoztak, ma, amikor a gesztus már maga is műtárggyá vált, előre „lerajzolni a rajzot” vagy vizuális „tervét” adni egy festett vagy fotó alapú műnek (digitális formában), nyilvánvaló abszurditásnak tűnik. Ami egy műcsoport (installáció) vagy szobor esetében könnyű (egy hozzávetőleges térbeli elhelyezés terve vagy szoborvázlat) lehet, az a képi világunk, képeink többszörös átértelmeződése után irracionális. (Egy fotósorozat digitális terve maga a

105 NKA 2019. Alkotói támogatás: „2. a munkatervhez kapcsolódó vizuális tervek digitális formában”

fotósorozat.) Ugyanakkor belátható, nem kevésbé irracionális feltétel az sem, hogy meggyőző tervét adhatnánk egy vizuális műnek a vizuális látvány saját „érvei” nélkül. A fentiek alapján könnyen érthető tehát, hogy a pályázatírás műfaját nem véletlenül érzi oly sok művész problémákkal teli, sőt sok esetben egyenesen olyan csapdahelyzetnek, aminek nehezen, vagy egyes művek esetében lehetetlen megfelelni.

Azonban témánkhoz kapcsolódva, a jelenkor kikerülhetetlen praxisát figyelembe véve a felsorolt anomáliák mellett fontos a pozitív visszacsatolások lehetőségét is tekintetbe venni, hiszen minden kétértelműség, a már említett ellentmondások egyidejűsége inspirálóan hathat, és ahogy az előző fejezetben kifejtettük, ezek akár növelhetik is a kreatív energiák felszabadulását. A nézőpontok megváltoztatása szélesebb perspektívához, friss belátásokhoz vezethet.

Visszakanyarodva néhány korábbi megállapításhoz és kiegészítve azokat tehát: az írásnak (újra hangsúlyozva: nem irodalomról beszélünk), több köze van a gondolkodáshoz mint *gondolkodáshoz*, mint a művészethez, melyet tárgyául jelöl ki, mégis csillapíthatatlan vágya a műalkotás-individuum *eredeti* értelméhez a kulcsokat megtalálni. Izgalmas lehet ez az alkotó szempontjából, ha visszautalunk a már említett metakognitív folyamatra, amely *a gondolkodásról való gondolkodásként* értelmezhető, tehát amikor valaki reflektál saját működésére, vagyis: ez egyfajta folyamatközi *visszacsatolás*. A képzőművészet esetében ezáltal a mű dekódolása is végbemegy, képzetből fogalomba. Ha a művész munkája közben megfogalmazza amit éppen csinál, ez a reflexió újabb visszacsatolást, majd ezek láncolatát indíthatja el, melyen keresztül, a munka során egy állandósult belső párbeszéd jöhet létre, miáltal a mű gazdagodhat. Ezen túl belátható, metakognitív tevékenységnek tekinthető a művész műleírása is a saját munkájáról, ahogy az is, ha bármilyen formában kommentálja azt.

„Ha a képet nem kíséri valamilyen szöveg – tájékoztató lap, katalógus-előszó vagy a megfelelő folyóiratban publikált tanulmány –, védtelennek, elveszettnek hat, akárha a maga póreségében lenne kitéve a világ szeme elé. A képek szöveg nélkül olyan kínosan hatnak, mint a meztelen ember a nyilvánosság előtt. A képeknek feltétlenül szükségük van valamilyen textuális bikinire”¹⁰⁶ – írja Boris Groys a

106 Boris Groys: A művészeti kommentár helyzete ma. Fordította: Sebők Zoltán. *Balkon*, 2000/12/01. 6. o.

kommentárról írt, méltán elhíresült tanulmányában. Bár Groys a műkritikusi kommentárra reflektál írásában, a művész is élhet e „textuális ruha” lehetőségével, amely az alkotó vizuális gondolatait legitimizálja akkor is, ha ő írja azokat, épp úgy, mint ha valaki más. A kortárs kiállításlátogató számára már megszokottá válhattak a művészek által írt szöveges kommentárok, melyekben kissé átalakítva talán, de gyakran a fent leírt művészi koncepciókról olvashatunk, amelyek eligazítják vagy kiegészítik a látványt, és melyeken keresztül a művész verbális információkkal is el tudja látni saját munkáját.

Tehát a művész a különböző típusú kommentárjaiban teljesíti úgy az elvárt, mint a szükségszerűen fellépő verbális igényeket: lehet ez koncepció, pályázat, beszámoló, műleírás, vagy bármely egyéb forma. De hogyan valósulhat meg az, amikor a művész és műve egymást interpretálják? Vajon az, hogy a művész szövegben írja le művét, vagy tárgyban alkotja meg, csupán metodikai kérdés lehetne? Hiszen az alkotó és a mű között is fennáll egyfajta inadekvát viszony, és – bármennyire is kínos ezt beismerni – a művész a kifejezést és a megértést is csak bizonyos mértékben uralja. A művészet individuális élmény a művésznek éppúgy, ahogy a befogadónak. Az anyag, a technika és ezek használója, az alkotási folyamat egymásra ható résztvevői. Közöttük rendkívül komplex visszacsatolás áll fenn, a folyamat minden szereplőjét másfajta „tudatállapot” és másfajta működési modell jellemmez. Van egy szubjektív akarat, és van az anyag „akarata”. Alkotás közben a kettő egymásnak feszül, s e feszültség szinkronjában születik meg a mű. Az anyag is kikövetel magának egy bizonyos formát, megnyilvánul, létrehozza saját, öntörvényű modelljét, saját, csak belőle fakadó rendszerét, melyre a művésznek az alkotás közben reflektálnia kell.

Kettejük aktusa pedig nem fogja érintetlenül hagyni a kommentár kérdését sem. A kommentár, mely hajlamos a textualitást sokszor minden más művészi szándék helyettesítőjeként kezelni, kénytelen lesz meghajolni a nagyon is tárgyi világ nagyon is tárgyi megnyilvánulásai előtt is. Így nemcsak a művész műleírásában vagy művészi kommentárjában nyilvánul meg az akaratának és az odaadásának a konfrontációja, de maga a mű megszületése is ennek a függvénye lesz. Ahogy Groys (2000) megállapítja, „a művészetet kommentáló szöveg igencsak zavaros helyzetben van: úgy látszik,

egyszerre nélkülözhetetlen és fölösleges”. S bár a műkritika ebből a szempontból valóban sajtóságon bekerítette magát, azonban a művész saját kommentárja egyfajta válasz is lehet a Groys által vázolt problémákra, melyet kétségtelenül a kritikus „senki földjén” lévő pozíciója okoz. Hiszen a kritikus tényleg nem művész, aki belül lenne a mű keletkezésének aktusában, de nem is úgy tekint magára, mint egyszerű nézőre, aki a kívülálló helyzetéből néz a művészetre. Groys találóan írja, hogy mind a művészt, mind pedig a nézőt kritizálja, ítéletét, s ezáltal magát azok felett állónak pozicionálja. Írásában azonban egy valószínűleg mindenkiben kétséget ébresztő konklúzióra jut miszerint: a kritikus a művész pozícióját felvéve maga válik művésszé, a művészek pedig írásaikkal a kritikus pozíciójába helyezkedhetnek, mellyel a képalkotás már csupán „védekezés” vagy egyenesen az elmélet „használható” illusztrációjává válik. Ez a kétségtelen tendencia azonban inkább a művészet és a művészeti szcena válságához, semmiképp sem az írásában oly plasztikusan kifejtett anomáliák feloldásához járul hozzá. A kritikusok, irányító szerepük ellenére, művészi kvalitások hiányában nem válnak művésszé, hiszen valakinek mégiscsak ki kell majd „dekorálni” gondolataikat, egyszerűen maguk nem tudják megvalósítani a művet. De a művészek sem válnak, minden műveltségük és intellektuális képességük ellenére sem kritikussá, sem a kultúratudományok művelőivé vagy tudományos szövegek íróivá, csak mert írnak. Nemcsak a már vázolt tudományos és művészeti kritériumok ellentétei miatt, de amiatt a művészi elhivatottság miatt sem, ami nélkül nincs alkotó. Kritikai attitűd (mint minden szakmán belül) létezik ugyan, s ki is jelöli saját belső hierarchiáit, de ha a művészek egymás művei kritikáival lesznek elfoglalva, nem lesz aki alkosson. Ezzel a szerepcserével tehát mindketten éppen erényeiket és legjobb kvalitásaikat veszítik el.

Ez a minőségromlás a ma művészeti életében tapintható, azonban a művészi kommentár sajtóságon műfaja az, amin keresztül lehetőség nyílna a probléma alternatív megközelítésére is. A disszertáció éppen arra az alkotói modellre szeretne rámutatni, amely az eddigiekben kifejtett anomáliákra, annak a kutató, alkotó, gondolkodó művésztípusnak a válaszként születhet, akit ezek a művészetben bekövetkező változások formálisan és informálisan is reflexióra készítenek.

V. MŰVÉSZETELMÉLETI POLÉMIÁK

„Mintha egészen egyszerűen az történt volna, hogy a művészet – azzal, hogy »fölszívódott« az életbe – talán nem tűnt el egészen, de annál inkább »tönkre győzte« magát.”¹⁰⁷

Garri Kaszparov sokszoros világbajnok sakkmester elhíresült mondása szerint: „Minden diadal teher a győztes vállán” – mivel a győztes, saját kiválóságába vetett hite miatt azon túl, majd csak roppant önfegyelem árán tudja hibáiból levonni a tanulságokat, ami megnehezíti azt, hogy továbbfejlődésére tudjon koncentrálni. A képzőművészet nemcsak funkciójában és formailag, de eszmeiségében is újra és újra megújítja önmagát, aminek természetesen kulcsa felszabadulni a már meghaladott konvencióitól. Így bizonyos értelemben állandó „szabadságharcát” vívja, de története az értékek átértékelődésének és nézőpontjainak, valamint fogalmai folyamatos újradefiniálásának története is.

Belátható, hogy áttekinteni mindazokat az elméleteket melyeket a témával összefüggésbe lehet hozni – amennyiben az érinthetné mind a művészet mind az esztétika teljes írásos történetét éppúgy, ahogy az észlelés, de az értelmezés filozófiai, vagy akár nyelvfilozófiai megközelítéseit is (strukturizmus, posztstrukturizmus, hermeneutika, fenomenológia stb.) –, nemcsak kezelhetlenné duzzasztaná az értekezés terjedelmét, de végtelen elágazásokkal is terhelné, továbbá könnyen eltéríthetné a vizsgálata konkrét tárgyától az alkotói praxistól. Így célunkat szem előtt tartva, annak hangsúlyozásával tehát, hogy nem a különböző befogadói módszertan-elméletek, hanem a művészi gyakorlat szemszögéből vizsgálódunk, ez a fejezet a kutatásba ékelve mindössze egy jelzésszerű rövid kitéréssel utal arra a pluralitásra, valamint azokra az izgalmas szemléletmódbeli különbségekre, ahogyan ma a filozófián keresztül a művészetre tekinthetünk.

¹⁰⁷ Pernecky Géza: A „művészet vége” – baleset vagy elmélet? (Előszó egy aktuális antológiához). In: Pernecky Géza (szerk.): *Európai füzetek, Első szám: A művészet vége?*, 1999. 18. o.

V.1. A képfogalom változásai

Tehát mielőtt a kutatói munka és a művészeti praxis szűkebb összefüggéseit vagy az erre építő lehetséges alkotói modellt vázolnánk és a művész sajtóságos helyzetén keresztül az önreflektív művekhez érkeznénk, a jelenkor saját művészetéről való gondolkodásának diverzitására utalva, reprezentatív példaként néhány olyan izgalmas művészetelméleti írás említése következik, melyek nemcsak magáról a művészeti képről való gondolkodásunk árnyalják és gazdagítják, de a releváns polémiák mentén végül rátekinthetünk a művészeti mező aktuális működésének és kivívott, mégis látszólagos autonómiájának ellentmondásaira is.

A három kiválasztott tanulmány kérdései a kép, a képi reprezentáció és a művészetfogalom változásait járják körül radikálisan különböző nézőpontból, teljesen eltérő művészetfilozófiai megközelítéssel, így a művészetben létrejött paradox jelenségek felmutatásán keresztül, azok bizonyos árnyalataiban csatlakoznak kutatásom tárgyához. Három különböző karakterű írás, három különböző karakterű gondolkodótól: W. J. T. Mitchell: *Mi a kép?*¹⁰⁸ című tanulmánya a „kép” ontológiai birodalmába beavatva, a képfogalom használatának módjait és jelentésrétegeit, a nyelv és az ábrázolás rejtélyeit a szemiotika logikai művészetfelfogásában boncolgatja, míg Hans Georg Gadamer éppen *A kép elnémulása*.¹⁰⁹ címmel beszél arról a képi ábrázolásban bekövetkezett fordulópontról, mely során a képek elcsendesednek és „hangtalan beszédességgé”, vagyis önnön narratív hangjukká absztrahálódnak. Thierry de Duve *Bármilyen lehet*.¹¹⁰ című tanulmánya pedig elvezet bennünket mindezen fogalmak felbomlásához. Írásán keresztül azonban nemcsak e fogalmak teljes átértékelődéséhez

¹⁰⁸ W. J. T. Mitchell: 1. Bevezetés: Mi a kép? Ford. Szécsényi Endre. In: *Ikonológia és Műértekezés 13. A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JATEPress Kiadó, Szeged, 2008, 15–50. o.

¹⁰⁹ Hans Georg Gadamer: A kép elnémulása. Ford. Weiss János. *Cirka Művészeti folyóirat*, 2016/03/01. http://epa.oszk.hu/02900/02982/00001/pdf/EPA02982_cirka_2016_1_02.pdf
Hans-Georg Gadamer: Vom Vestummen des Bildes. In *Üö: Gesammelte Werke*, 8. kötet, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993. 315–322. o. Előadásként elhangzott a Künstlerbund Rhein-Neckar kiállításán, Heidelbergben, 1965-ben. Első megjelenés: *Neue Zürcher Zeitung*, 1965. május 22-én, 21. o.

¹¹⁰ Thierry de Duve: Bármilyen lehet. Ford. Házás Nikoletta, Molnár Dávid. In: Házás Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. (Thierry de Duve: „Fait n’importe quoi”. In: *Au nom de l’art*. Minuit, Párizs, 1989.)

jutunk el, hanem a képzőművészet határainak immár teljes feloldódásához is, sőt de Duve a már ezekből következő anomáliákra is rámutat.

V. 2. Mitchell, Gadamer

A „képek hatalmáról” szóló jól ismert kulturális és pszichológiai közhely ellenére,¹¹¹ a minket körülvevő képek tartalmának megfejtéséhez mégsem kerültünk közelebb, sőt megértésük rejtélyessége inkább fokozódni látszik (egyenesen megoldandó problémává válik). Ahogyan az írott nyelv, úgy a képi ábrázolás sem az az egyszerű közvetítő többé „amelyen keresztül a valóság az értelem számára reprezentálódik”,¹¹² ahogy azt a 18. századig biztonságosan hitték. Mitchell a kép szóhasználatának módjain keresztül mutat rá, hogy a képfogalom problematikáját nem lehet elválasztani a nyelv kérdéseitől, s hogy az erről való diskurzus nem nélkülözheti a filozófiai, nyelvi, irodalmi stb., egyszóval a társtudományok bevonását, mondhatnánk elválaszthatatlan lett ezektől.

A kép mint sajátos jel fogalma nemcsak az optikai vagy a manuális (grafikus) faktorok mentén meghatározható, de magában foglal mentális és verbális tartalmakat is, s „képek” szavunk alatt az ábrázolásnak olyan tág értelmű jelentéshalmazát találjuk, amely messze túlmutat önmagán (szóképek, tükörképek vagy álmoképeken keresztül a fényképekig megannyi tartalommal bír) és szinte valamennyi elméleti diszciplína diskurzusában előfordul. Fókuszunkba helyezi továbbá a biológiai tény is, miszerint minden kép a fejünkben születik meg, még akkor is, ha az valamely „objektív” tárgyat mutat, így az elme szintjén a *tárgyak képe* vagy ezen *fogalmak* között nem sok különbség lehet. Sőt a dolgok képét, de a dolgok képének a képét is képeknek hívjuk. Vagyis minden amit képnek nevezünk, tulajdonképpen mentális kép. Tanulmányából világosan kitűnik az a jelen értekezés számára is releváns paradoxon, hogy míg a vizuális művészet ábrázolásainak megfejtéséhez verbális mankókat használunk, addig a

111 Mitchell tanulmányában így fogalmaz: „Modern kultúrkritikai közhely, hogy a képek olyan befolyással rendelkeznek világunkban, amilyenről a hajdani képimádók nem is álmodtak.” (I. m., 15–16. o.) Hivatkozik többek között Susan Sontagra, Benjaminra, Barthes-ra stb.

112 Uo. 16. o.

verbális ábrázolások pedig mentális kép-zeteket hivatottak teremteni, és ezek vizuális metaforáira támaszkodnak. Az, hogy mentális képeink nem valamiféle „illegitim másolatai” a fizikai képeknek, ahogy magának a „valóságnak” sem, vagy a wittgensteini filozófia továbbgondolásából született megállapítása, miszerint „[a] »verbális ábrázolás« kifejezés más szavakkal tehát, úgy tűnik nem más, mint magának a metaforának a metaforája!”¹¹³ pedig egybevág a témánk kapcsán felvetettekkel és az azokból következő problémákkal is.

Mitchell a verbális ábrázolás wittgensteini szemléletű történeti és kritikai reflexiója után tanulmányában áttér a szűkebb értelemben vett képek világára, s főleg a teológiából kiinduló filozófiai megközelítésben a kép szubsztanciális eredetét firtatja. A látszólagos, a látható és a valós összevetésével pedig nagy erénye annak felmutatása, miszerint *képeink* – a közhiedelemmel ellentétben – *sokkal inkább mutatják a láthatatlant, mint a láthatót*. A verbális és vizuális képeink közötti azonosságokat abban a kijelentésében összegzi, miszerint úgy, ahogyan a grafikus ábrázolásokról, úgy a nyelvben lévő képekről is ki lehet jelenteni, hogy semmilyen valóságnak nem a közvetlen másolatai, s hogy képfogalmaink – és erről való gondolkodásunk – semmilyen metafizikai értelemben nem szilárdak vagy állandóak. Kép és szó kifejezőmódját egyaránt problematizálja a kettősség, mely különbséget tesz a megnyilvánuló, felszíni tartalom és a felszín mögött lévő, látens, rejtett jelentések között. A szó, a kép és az írás hármának és kialakulásuk összefüggéseinek vizsgálatán keresztül mutat rá ezek jelölő szerepére, és arra, hogy maga a tudomány is, mely ezeket megérteni és rendszerezni kívánja, egy szabálytalan és erőteljesen átpolitizált folyamat jelölője csupán, amely mindig egy világmodell reprezentálásaként vagy ennek alkotórészeként jelenik meg. Írásának nemcsak az az erénye, hogy a verbális és képi ábrázolásokat egy kategóriába sorolja, s nemcsak a *látott* és *látens* összekapcsolása, hanem annak hangsúlyozása is, hogy képzőművészeti képeinket áthatják nyelvi képeink. Írása utolsó mondataiban rámutat kép és szó mint rivális ideológiák csatájára, s arra a kulturális dominanciaharcra, mely a disszertáció egyik pilléréül szolgál.

113 Ahogyan *A verbális ábrázolás rövid története* című alfejezetben Wittgensteintől idézi: „A kijelentés a valóság egy képe.” Mitchell, i. m., 27.

Esszéjének zárómondataiban elvezet „a verbális felszíntől a mögötte keresendő »látásig«, az állítástól, a »logikai térben lévő képig«” és kinyitja az utat a képzelőerő szabaddá tétele és „a képek ékesszólása iránti megújuló tisztelet”¹¹⁴ felé is.

Gadamer *A kép elnémulása* című tanulmányában a hermeneutika optikáján keresztül éppen ezt az „ékesszólást” vizsgálja és a történeti festészet csacsogó bőbeszédűségével szemben írása fókuszába a kép klasszikus toposzai átalakulásából fakadó érthetetlen sokféleség dadogó elnémulását helyezi. A festészet képi reprezentációjának megváltozását épp ezen elnémulás túlcsonduló beszédességével teszi árnyaltabbá, mely „csend” kezdetűl magát a csendélet műfaját jelöl ki. Ha az új festészet minden nyelvi tartalmat el mer hagyni, akkor vajon a kép által mit tudunk meg arról az „életösszefüggésről, amelyben mi magunk is benne állunk?”, és milyen jelentősége lehet a képnek abban a kultúrában, amely a kicserélhetőségen és a fogyasztáson alapul? – teszi fel a kép értelmezésén keresztül önnön megértésünkre is vonatkozó kérdéseit. Elindítja az olvasót az irányba, hogy a természet és a művészet viszonyát ne a mimézis és/vagy az ábrázoló elbeszélés irányából közelítse meg, sokkal inkább egy olyan viszonyrendszer felől, melyben „a maga öntörvényű módján a műalkotás mégis rendelkezik természettel”,¹¹⁵ hiszen amit a kép magának megalkotott, az is egyfajta természet: a kép önnön természete. A *csend*ben pedig, a képek némasága után „[a]mi végül megmaradt, a mindenféle tárgyi hordozók nélküli formák és színek viszonya, a szem egyfajta zenéje” lesz.

A csend tehát, mely kifejezetten a képek narratív hangjára, arra a tartalmi egységre vonatkozik amely nélkül a klasszikus ábrázoló művészet elképzelhetetlen, a csendélet műfajának megjelenésével indul el azon az úton, mely elbeszélésében ugyan elnémuló, mégis a modern kép zajos sokféleségének irányába vezetett bennünket. A kép „elhallgatása” e szerint éppen az ellenkezőjét jelenti: megtanul a saját nyelvén, saját hangján beszélni, némán visszautasítva az addig kötelező narratív funkcióit. Tanulmánya a Mitchell által problematizált *képfogalmat* olyan „keretbe” foglalja, amely tudományos vízióként önmagában egy kép, verbális és vizuális értelemben is

114 Mitchell, i. m., 50.

115 Gadamer, i. m.

képi, sőt ezen túlmenően akár tudományos *képnek* is tekinthető. Hiszen a csend-élet gyönyörű allegóriájába öltöztetett gondolata tudományos erényeivel is maga a poézis.

Írása záró sorai szerint, ha a művészet – mint a természet része – önnön magává absztrahálódik, akkor a „mit is ábrázol?” kérdés többé nem tehető fel, mert az „igazi mű az, amiből semmi sem hiányzik, és benne semmiből nincs túl sok, amihez semmit sem lehet hozzátenni, és amiből semmit sem lehet elvenni.”

V. 3. **Bármilyen lehet?**

Thierry de Duve ezt, a „mit is ábrázol?” kérdést azonban egészen másképp teszi nekünk fel. Tanulmánya szintén a csendélettől¹¹⁶ indul, de annak nem a némaságát, mint inkább a fennkölt tartalmakkal kapcsolatos közönyét kiemelve. Írása, melynek a *Bármilyen lehet* címet adta, meglehetősen alaposan járja körül a képnek nemcsak a hagyományos narratívával való szembefordulását és ennek okait, hanem azt az utat is kijelöli, amelyen keresztül a képzőművészet olyannyira elhagyja öröklött (fogalmi) kereteit, hogy immár *akárki* által létrehozhatóvá válik, és úgy tartalmilag, mint formailag is a *bármilyen*¹¹⁷ eluralkodása jellemzi. Az említett *bármilyen* fogalmát leginkább filozófiailag firtatja, gazdagon árnyalja, majd röviden történetileg is áttekinti, a realizmuson keresztül főleg a dadaizmus¹¹⁸ által kijelölve a művészetben bekövetkező fordulópontot, amely először követelte magának a *bármilyenhez* való jogot. Végigkövetjük az „ábrázolt bármitől a csak egyszerűen *bármilyenig*” tartó utat, az értékek le- és átértékelődését, ahogyan a destrukció nyomán új esztétikai követelmények születtek, s máris alapvető paradoxonnal találjuk szemben magunkat: hiszen az antiesztétika követelményei is csak egyfajta esztétikát fogalmaznak meg, ha mást is mint előtte, s amennyiben ezek követelményekké válnak, máris szembesülünk azzal, hogy ez a *bármilyen*

116 De Duve konkrétan Manet *Spárgáit*, és Courbet *Kőfejtők* című munkáját hozza fel például annak ábrázolására, hogyan jelenik meg a művészetben a hétköznapi, ezen keresztül a „bármilyen” fogalma.

117 A szerző a fogalmat az első oldalon definiálja számunkra. A francia szövegben a „le n’importe quoi” kifejezésből eredő „Fait n’importe quoi” szerepel, amely eredetében többértelmű, gyakran felháborodást fejez ki, átvitt értelemben káoszt, zagyvaságot, és összevisszaságot is jelenthet, így a magyar fordító a szövegben is idézett „Hát mostmár bármit lehet?” kifejezésből vett, a *Bármilyen lehet* szófordulattal fordítja.

118 A dadaista fordulatot árnyalja, pontosítja Marcel Duchamp munkájára, s 1915-ben jelöli ki, amikor is a ready-made szó a művészetben fogalmilag is megjelent.

nem bármi, hanem nagyon is valami. S azért is olyan fontos ezt kijelenteni, mert bár a dada egyértelműen a művészeti kánon részévé teszi a „bármit lehet” gesztusát, erre azonban közönsége – érthetően – érdektelenséggel válaszol. Minek következtében a művészet (intézményesen) azóta is fáradhatatlanul bizonygatja, hogy ez a *bármi* mégsem „csak” amolyan akármilyen. Ez a jelenség a művészet marginalizálódásához jelentősen hozzájárult, a közönség elfordulása a művészettől, általános közönye azóta is mérgezi a kommunikációt. „E történelmi pillanatban a történelem vége és a művészet halála úgyszólván napi parancssá vált, és biztosították a végre öntudatára ébredt történelem és művészet mindennapi kenyerét, amiért azonban a történelem és a művészet ettől fogva mindörökké boldogtalan tudattal fizet.”¹¹⁹

A szabályok nélküli cselekvés valóban a szabad akarat eszméjével kecsegtet, ugyanakkor, ha demokratikus aktusként értelmezzük – márpedig az –, úgy vonatkoznia kell a befogadóra is. S a „mass-media” egységesítő ereje által mediatizált új befogadó, a nagyközönség, kötelezettségek és lelkifurdalás nélkül immár, egyszerűen hátat fordít. A szakértők magyarázatai ellenében is kitart álláspontja mellett, ha a kortárs művészetben tényleg *bármi* elmegy, akkor nem érdekli őt ez a művészet. Az új művészet „felszabadította” ugyan önmagát, de ezért nagy árat fizetett, elveszítette közönségét. A közönség becsapva, magára hagyva érzi magát, így azonban a művész is magára marad, tehát ezáltal a művészet alapvető kohéziója kérdőjeleződik meg.

3.1. *A szabadság fogalmának vizsgálata de Duve írásán keresztül*

A bármilyen tárgyra a művészet címkéjét rábiggyesztő provokatív aktus nem csak művészi gesztus, de jogi aktus is volt, a művészet par excellence értékítélete és napjainkig tartó joggyakorlata egyben. A művészetnek *bármit* megtenni ugyanakkor inkább a feladata lett, s nem annyira felhatalmazás, mintsem előírás, amely a modern művészet kategorikus imperatívuszává vált. Ami viszont ma már nem ellenszegülés, s nem is feljogosító aktus többé, sokkal inkább kötelez. Azonban ha *bármit* megtenni törvényszerű elvárássá válik a művészetben, akkor ugye, ez azt jelenti hogy: nem tehetünk meg bármit. Ha minden konvenciót el kell utasítanom, bármit biztosan nem

119 De Duve, i. m., 65. o.

tehetek, mert szembe *kell* fordulnom. „Mit tegyünk, ha minden kötelezően megengedett, vagy ahogy 68-ban mondták, tilos tiltani?”¹²⁰ A művészet saját szabadságának effajta megalkotása meglehetősen önellentmondásos, „mindennel” való szembefordulása eredményeképp, úgy tűnik, épp saját kezeit köti meg.

A szerző végigvezet bennünket e művészeti imperatívusznak, a „tégy meg bármit!” felszólításnak az anomáliáin: a cél, a feltétel és a szabály áthágásának előírásán keresztül elemzi azt az önmagába forduló jelenséget, azt a válságot, amelynek részesei vagyunk. Korunk művészeti pluralizmusáról megállapítja, hogy illúzió alapul, megvalósult szabadsága relatív, ezért hamis, s e folyamat egyenes következménye a művészetet ért kiábrándultság. S bár a művészet addigi törvényeinek látszólag hátat fordítottunk, a törvény visszatér, de más formában. A piac törvényei, a kereskedelem veszi át a helyét, amely univerzális, és mindent saját hatáskörébe képes vonni, s amely elől egyetlen művész sem térhet ki, aki életben akar maradni. A szabadságot a szabad kereskedelem eszméje váltja fel, a szabad akarat újabb törvénynek veti alá magát, a piac törvényeinek. S ahogy a szerző mondja: a művész szabadsága benne nem több, mint a konkurencia szabadsága. Működésének feltételei immár nem valamely mindent átfogó eszmére vagy esztétikai elvre épülnek, az nem absztrakt többé, sokkal inkább funkcionális, önmagát működteti. Valósága nem értelmeződik, csupán kifejeződik.

A művészet, szabadságjogaiért folytatott küzdelmei árát a szabadpiacnak fizeti. Az *artworld* pedig egyfajta univerzális látványosságként kínál *bármit*, *akármit*, ami a művészeti piac ingeréhségét csillapítja.

3.2. Az aktualitás és az egyetemesség kérdéseinek útvesztői

„A bármi (akarati) maximája csak akkor legális, ha azt bárki akarhatja.”¹²¹ Amit bárki megtehet, s bárki ért, ami mindenkire vonatkozik, az univerzális. Az egyetemes művészet éppen attól lesz az, ami, mert bármikor, bárhol és bárki által művészetnek nevezhető. Azonban amint egyetemessé válik valami, az azonnal elveszíti függetlenségét is, s egyúttal *bármi* jellegét. Mert a *bármi* (ami nem ‘valami’), mindig

120 Uo. 71. o.

121 Uo. 81. o.

csak az aktuálisban értelmezhető, hiszen csak a jelen koordinátái képezhetik azt a viszonyítási alapot, amin keresztül számunkra *bármiként* manifesztálódik. A *bárm*i története valóban egy adott térben és időben létezik csak. S ebben az értelemben a *bárm*i nem tud egyetemes válasszá válni, s nem illeszthető az egyetemes művészet keretei közé sem.

De Duve a *bárm*i lehet imperatívuszát művészeti lehetetlenként aposztrofálja. Azonban, mivel a művészet alapvető lényegéhez tartozik az egyetemesség iránti csillapíthatatlan vágy, ez esetben a *bárm*i ábrázolási elve egy deficitet jelenít meg, s valóban, a művészeti pluralizmuson keresztül, a szubjektum aktuális szempontjait és akarátának győzelmét testesíti meg. „Vagy mivel különböző megvilágításokban minden ugyanoda kanyarodik vissza: amikor az ember nem meri, nem képes rá és nem tudja már sem posztulálni, sem vágyini az egyetemest, [...] akkor magát az egyetemességet kell szétzúzni”¹²² – mondja korunkról, s benne a szubjektív eszmeideálról mint plurális posztmodern eszméről de Duve. És tény, hogy napjaink művészeti életében nagyobb szerepe van az egyéni mítoszoknak, mint bármely más korokban valaha, s tény az is, hogy az információs kultúra által létrejött univerzumban a *bárm*i lehet: *ha újdonság* értékrendje az aktualitást, minden más felett állóként posztulálja. A divat és a trendek varázsának korában élünk, s az információk tengerében az aktualitást habzsoljuk. Az *itt* és *most* hatalma nagyobb mint valaha.

De Duve nagyon is égető és máig érvényes kérdéseket feszeget, melyek a '90-es évek óta talán még hangsúlyosabbakká váltak. A modern mint a kulturális toposzainkat átalakító, azokat új szempontok szerint definiáló korszak befejeződött, s már nemcsak a tömegkultúrával és annak hatásaival való szembenézés jelent kihívást, hanem annak felismerése is, hogy napjaink legnagyobb hatalmává az információ vált. A 2000-es évek óta az új paradigma megkerülhetetlen, társadalmunkat, az ebben elfoglalt helyünket, így művészetünket is átformálta, ami mentén érdemes újragondolni a *bárm*i lehet? kérdését is. A kereskedelem már nemcsak a pénzpiaci világot jelenti, hanem az információ piacát is, ami igen furcsa helyzetbe hozza a művészvilágot. Az a művészet, ami nem a megfelelő helyen és mennyiségben publikált, az mintha nem is lenne, az a

122 Uo. 86. o.

mű, amelyre nem mutatnak rá a művészet intézményei, miszerint „ez művészet”, az nem is válik azzá, és az a művész, aki az információs társadalom kanonizációjának nem aktív szereplője, vagyis nem képes intézményesülni, az nem művész többé. A művészi szabadság, amely kijelöli magának a *bárm*hez való jogot, majd ennek kikényszerítésével azt azonnal el is veszíti, megteremti azt az új törvényt, ami a *legerősebb a legigazabb* üzleti elv csapdájára épül, s amely új érték és mérték megteremtésével kecsegtet.

Az a kérdés, hogy létezik-e abszolút *bárm*i filozófiai értelemben, rámutat arra is, hogy létezik-e valódi szabadság a művészetben, vagyis megtehető-e a művész akármit, amit csak akar, vagy pedig a szabadság érzete szükségszerűen illuzórikus és hamis. Paradoxonok sorához érkezünk, miszerint a *bárm*ből következő művészeti pluralizmus mint személyes maxima nem tud univerzális nyelvként működni, s akkor, amikor ily módon az egyetemesség lehetetlenné válik, éppen akkor válik a legégetőbb feladattá. A globalizáció visszafordíthatatlan, az információáramlás folytán a tényleges és a kulturális határok feloldódnak, s minthogy az idő és a tér korlátai is csak hozzávetőleges faktorok immár, az egyetemesség a művészetben kényszerítőbb felszólítás mint valaha. A globális információáramlás egy olyan lehetőségként tárul elénk, amelyben a művésznek szabadságában áll újra nem *bárm*iről hanem *valam*itől beszélni, nem *akárm*it, hanem *valam*it mondani, úgy és olyat, ami *akárki*hez, vagyis *mindenki*hez elérhet.

De Duve az ítéletalkotás személyességére és a művészet demokratikus jogára is rávilágít, ugyanakkor a *bárm*hez való jog polémiája – avagy magáról a szabadságról való elmélkedés –, érvei és témája maga is megfelel, leplezetlenül azonos azzal az önkényes művészi gesztussal, amelyről gondolkodik. Írásában valós kérdéseket feszeget, élménydús eszmefuttatásokkal, csavaros anomáliák beazonosításával mutat rá az aktuális művészeti élet számtalan paradoxonára. Szellemes problémafelvetéssel vezet bennünket az igazi kereső magatartás felé, afelé, amely mindig befejezetlen marad. Írását ehhez méltón hagyja nyitva. Hiszen a *bárm*it nem lehet befejezni, ahhoz azt először újra *valamivé* kell tennünk.

VI. KUTATÁS VAGY/ÉS MŰVÉSZET?

„Hegelnek ez a körültekintő pontossággal megfogalmazott (és tényleg minden apokaliptikus víziót nélkülöző) fejtegetése nem kevesebbet írt elő a művészet számára, mint azt, hogy legyen belőle kutató megismerés, önelemző élvezet, mai szóval: kísérleti művészet.”¹²³

A vázolt paradoxonok, az égető kérdések és a kor felszólítása, a művészettörténet ellentmondásai és a pszichológia által feltárt nyughatatlan alkotói karakter okán nem akkora csoda, ha a művész megpróbál újra és újra valamit megtalálni, rá- vagy „feltalálni”. Már csak azért sem, mert a felfedezés iránti vágy éppoly meghatározó a művészet történetében mint a kifejezés iránti. A toposz, tudomány és művészet összekapcsolása szerencsére ma már közhely, és nem csak azért mert az eredetük vagy mert a múlt tényei ezt nyilvánvalóvá teszik, de a 20. században megszülető, annak egyik markáns művészeti ágává váló kísérleti művészet (*experimental art*) műfaja azt mára alaposan és maradéktalanul tematizálja is. A digitalizálódás, a digitális technológia elsöprő térnyerése pedig életünk minden szegmensén nyomott hagyott, a kommunikációs formáinkat teljesen átalakította, és ez alól a művészet nyelve sem kivétel.

VI.1. Kísérleti művészet – művészeti kísérlet

A technológiai és művészeti innováció kart karba öltve egymást tematizálják és inspirálják (gondoljunk csak a filmipar hihetetlen technikai újításaira) a kommersz és magasművészeti médiumokban egyaránt. Már az 1960-as években kutatócsoportok jönnek létre melyek a kölcsönös együttműködésen alapulnak, a linzi *Ars Electronica* fesztivál pedig már 1979 óta az interdiszciplináris innováció, a technológia inspirálta médiaművészet fellegváraként fókuszál a természettudományok és a művészet

123 Pernecky Géza: A „művészet vége” – baleset vagy elmélet? (Előszó egy aktuális antológiához) In: Pernecky Géza (szerk.): *Európai füzetek, Első szám: A művészet vége?* 1999. 18. o.

kapcsolatának erősítésére. Napjainkban egymást érik a konferenciák, fesztiválok és residency programok, melyek a két terület együttműködését helyezik a középpontba és ezt hivatottak elősegíteni. Maga a médiaművészet bizonyos értelemben épp a technikai újításokra alapozza önmagát, tehát egyáltalán nem titkolt célja összekapcsolódni a tudománnyal, és annak eredményeire építve egy formailag állandóan változó és megújuló, interdiszciplináris nyelven megszólalni. Mára úgy a technikai médiumokra építő, ahogy az experimentális művészet is elfogadottá váltak a képzőművészet kategóriái sorában, tanulmányok sokasága foglalkozik meghatározásukkal és válfajaikkal, melyeknek felsorolása és komplexitása jelen értekezésnek nem témái. Az a kétségtelen tény viszont igen, hogy a művészetet mesterségében kutató, annak szociális vonatkozásait vizsgáló s a művészetet egy technikai és intellektuális kísérletként felfogó korban élünk, amely fókuszába a megújulást és a saját nyelvezetének új lehetőségeit helyezi.

A tudományos gondolkodás, legfőképp pedig az elemzés módszerének az agyi működést befolyásoló, a pszichológia által feltárt folyamatait és különbségeit már vázoltuk, azonban a tudományos kutatás, a tudományos kísérlet és a művészeti kísérlet összevetéséről még nem volt szó. Rögtön érdemes tisztázni, hogy nem minden tudomány kísérletező. A klasszikus értelemben vett *science*, vagyis a természettudományok elméleti és kísérleti ágai a kutatás menetében, módszerükben különböznek egymástól: az előbbi spekulatív, az utóbbi pedig tapasztalati úton kutat. A kísérleti tudományok a megfigyelésen és az információgyűjtésen keresztül, eredményeiket gyakorlati úton szerzik. Nem nehéz felismerni, hogy a képzőművészeti tevékenységnek magától értetődő kapcsolata van a természettudomány kísérleti ágával. Mi több, a technológia kifejezés a görög τέχνη és λόγος szavak egyesítéséből jön létre, amelyek közül az első (*techné*) kifejezetten a kézművességre vonatkozik, jelentése *művészet, mesterség, ügyesség*, a második (*logosz*) jelentése pedig mint tudjuk, *ész, szó, beszéd, tudás stb.* Szó szerinti értelmében tehát a technológia a mesterség „értelme”, a róla szóló beszéd és tudás, tehát akár úgy is érthetjük, hogy jelentése: a mesterség/művészet nyelvén megszólalni.

Ugyanakkor az, amit ma természettudománynak hívunk, nagyon pontosan meghatározott kritériumok mentén kutat (és állít), és a kísérletei módszertanilag megalapozott szabályokat követnek. Alapvető törekvése eszközeit és eredményeit következtetés és *bizonyítás* útján *objektivizálni*, célja pedig az igazolható ismeretek rendszerét adni. Leglényegesebbnek tekintett eleme az empiria és a reprodukálhatóság. Kísérleteinek tervezhetőnek kell lenni, melyeket pontos és racionális szempontok alapján (logikai) analízis útján értékel ki. A tudomány hipotéziseket állít fel, melyeket szakmódszerekkel *igazol*, és egészen addig igaznak tekint, amíg ugyanezen módszerekkel azt meg nem cáfolja. Ahhoz tehát, hogy kísérletezni tudjon a természettudós, előzetesen rendelkeznie kell egy elmélettel, amely az igazolást követően, az alkalmazott tudományok segítségével felhasználható tudományos eredménnyé válhat. A hipotézist (elméletet) egy előrejelzés követ, melyet kísérlettel ellenőriznek, igazolnak, vagyis bizonyítanak. A (természet)tudományos kutatások csak akkor tekinthetők érvényesnek, ha bárki által megismételhetők, és mindig azonos eredménnyel járnak.

Művészet és tudomány *érvei* e ponton azonban elválnak. A művészet kísérletei ellentétes *indítékúak* – módszerei intuitívak, és éppen arra a szubjektumra és egyediségre alapozottak (művész és mű esetében is), amely a másik esetben kizárt. Az önkényes viselkedés az egyikben kétséget ébreszt, míg a másikban egyenesen elvárt. A tudomány „objektív tényei” – újabb felfedezések következtében idővel – érvényüket veszthetik, míg a művészet szubjektív eredményei révén, azok „érvényességét” sem veszítheti el.

A tudomány álláspontja szerint megfigyelés nem létezik prekonceptió (hipotézis) nélkül. A képzőművész kísérletezés közben pont a fordítottját várja: a meglepetést. Nem a már felismert törvények igazolására tesz kísérletet, ellenkezőleg, kíváncsisága előre nem feltételezett eredmények felé irányul. A tudomány alapvetése és kiindulópontja az, hogy a természet megérthető, és olyan törvényszerűségeknek van alávetve, amelyek megismerhetők. S bár a tudomány és a művészet is *bizonyításra* használja kísérletezését, utóbbi azonban éppen annak a bizonyítására, hogy a megismerés végtelen, teljességében lehetetlen, s minden egyes cselekedet új és váratlan

eredményekkel kecsegtet. Elméleti és kísérleti modellek a tudományban és a művészetben is kiegészítik egymást, és ahogy a természettudományban, úgy a művészetben sem létezik elmélet a tapasztalat kísérleti „ellenőrzése”, a „próba” eredményei nélkül, azonban a művész ‘hipotézise’ sohasem nyerhet valódi bizonyítást – következésképpen, valódi cáfolatot sem.

A művészt módszerében nem a koherens rendszerszerűség érdekli, ellenkezőleg: az inkohereciát, a változót, a *megismételhetlent* és *ismeretlent* keresi. Az *okot*, azt a bizonyos belső konzisztenciát amiért a mű megszületik, a műtől magától kapja meg. Ilyen értelemben a mű önmaga létrehozója de eredménye is, oka és okozata egyszerre. Az eddig kifejtett folyamatok következtében pedig ma, általánosságban maga az alkotás kap *experimentális* karaktert. Az experimentalitás a kortárs művészetben *rendszer szintű* és *egzisztenciális* – létérdek.

A tudományos kísérlet lényege tehát, hogy megismételhető és reprodukálható, a művész kutató kísérlete azonban egy előre nem látható, sőt néha el sem gondolható invencióra törekszik. Az angol *serendipity*¹²⁴ kifejezés, mely egyfajta szerencsés együttállást, véletlent, és nem várt, értékes dolgokra való rátalálást jelent, találóan írja le miről van szó. A művészi kísérlet végkimenetele egy váratlan lét és minőség megszületését célozza, amelyben a *véletlen* – mint a mű valóságát formáló tényező – beemelése létfontosságúvá válik. „A modern művész sokkal inkább olyan alkotó, aki a nem-látottat fedezi fel, olyan dolgokat, amelyek még sohasem voltak, amelyek mintegy általa kapják meg a helyüket a lét univerzumában.”¹²⁵ A művészi kísérlet tehát egy olyan láthatatlan dialógusra épül, mely inkább *interakciónak* tekinthető, s amely az alkotás szereplőire: a művészi intencióra és a véletlenre egyenértékű félként tekint. Mindez játékos színezetet kölcsönöz neki, s az oly vágyott (sőt, láthattuk, kötelező) művészi *szabadság* érzetét is kelti. Míg a tudományos kísérletek bizonyos objektív belátást céloznak meg, addig a művészi kísérlet olyan szubjektív (nemcsak tudati, de

124 *serendipity*, noun, the consequence of serendipity is sometimes a brilliant discovery: (happy) chance, (happy) accident, fluke; luck, good luck, good fortune, fortuity, providence; happy coincidence. In: Thesaurus *serendipity*: the fact of finding interesting or valuable things by chance. In: Cambridge Dictionary

125 Hans Georg Gadamer: *A kép elnémulása*, i. m.

bizonyos értelemben érzelmi és érzéki) belátáson alapul, amely egyediségében lel önmagára.

Ahogy az elmélet és a gyakorlat viszonya szemszögéből, úgy a kísérletezés vonatkozásában is elmondható tehát, hogy tudomány és művészet egyezéseket, ugyanakkor igen markánsan elkülöníthető jellegzetességet is mutat.

A klasszikus tudományos kísérleti modell a társadalomtudományok esetében persze csak nehezen, a bölcsészettudományok esetében pedig már egyáltalán nem értelmezhető. Ezek kutatási módszere eltérő: a társadalmi léttel összefüggő jelenségek szisztematikus megfigyelése és vizsgálata, adatok és információk gyűjtése, azok feldolgozása és elemzése, melyen keresztül az összefüggések felfedezése, majd értelmezése, s bizonyos következtetések levonása képezik tudományos terepük. Jellemzően inkább integratívak és eredményeik összegzőek, azonban az objektivitásra, a szisztematikusságra és a koherenciára törekvés e tudományterületeknek éppúgy alapvető és meghatározó tényezői. Mondhatjuk, valamiféle *objektív* világ feltételezése és annak a megismerésére és feltérképezésre irányuló vágy az, amely a tudományos gondolkodás sarokköve.

Összegezve tehát, bár mindkét terület alapvető célja az addigi eredményeinek a meghaladása, mégis, míg a tudomány bizonyos paradigmák felállítására, a ma művésze sokkal inkább az addigi paradigmák cáfolatára tesz *kísérletet*.

A kortárs kultúra azonban olyan alapvető elvárásokat támaszt a művészettel szemben, amely kétségtelenül elvárja az alkotóktól a műveikkel kapcsolatos analízis képességét – habár a művész kísérleteinek tudományos értelemben nem is beszélhetünk „eredményéről”. Ha a művész ki is *jelöl* valamit eredményként, az tudományos szempontból igencsak bizonytalan és igazolhatatlan, ezért a tudomány felől nézve nem releváns, mi több, tudományos szempontból egyáltalán nem is nevezhető kísérletnek. Művészet esetében nemcsak a mű „oka”, nemcsak megszületésének „miért”-jei tekinthetők teljesen önkényes gesztusoknak, hanem a teljes folyamat az (hiszen még az sem egyértelmű, hogy egy művészi aktus kezdetének pontját mi alapján jelöljük ki). Már az elkezdésre mutatóban is mindig van önkényesség, a végleges lezárásban pedig méginkább. A művész kísérletének elemeit bizonyos értelemben önállósodottnak

tekinti, *saját jogú*-nak tartja, ön-érvényesnek és szabadnak – akár saját akaratától, sőt akár saját „interpretációja” ellenében is. Célja minden alkalommal a már meglévők átlépése és egy új *létezés* megvalósítása lesz. Mert ahogy Heidegger oly pontosan megfogalmazza: „A mű, mint mű, kizárólag ahhoz a területhez tartozik, melyet önmaga nyit meg. [...] a mű múltja az ilyen megnyilatkozásban és csak ebben van jelen.”¹²⁶

Tudomány és művészet kérdezésének *módja*, a kérdésfeltevése tehát különböző. A művész ebben az összefüggésben, ebben az értelemben nem megfigyeli a valóságot majd analizálja, hanem inkább megtörténni engedi.

VI. 2. Projekció és konklúzió

„Nem túlzás azt állítani, hogy a tömeggel rendelkező anyag és az energia mellett a tudomány, a technika és a technológia harmadik egyetemes alaplennységének az információt kell tekintenünk.”¹²⁷

Ha a művészetben már „mindent elmondtak” és a művész *bármit* megtehet, akkor minden mű kísérlet lesz, hipotézis de eredmény is, amely azonban újra csak egy másik ‘hipotézis’ alapjául szolgál majd. Így a művészi kutatómunka, amely soha nem nyer bizonyítást, egy olyan következmény is, amely azonnal visszafordul önmagába, s újra kérdéssé válik. Bizonyíték és cáfolat, olyan folyamat, amely projekció és konklúzió egyszerre.

A projekció szó vetületet, igeként vetítést, kivetítést jelent. Az ábrázoló geometriában a tárgyak testiségének (térbeliségének) síkban történő megjelenítésére és matematikai ábrázolására szolgál. A vetületi síkokon a tárgy egy nézőpontú olvasata jelenik meg, s a különböző síkok együttesen olyan *projektív teret* hoznak létre, amelyben a pontok közötti illeszkedési reláció alapján a tárgyat definiálni tudjuk. Célja a tér többdimenziós pontjainak rekonstruálása olyan kétdimenziós ábrákon keresztül,

¹²⁶ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. A mű és az igazság című fejezet. Fordította: Bacsó Béla. Európa Könyvkiadó Budapest, 1988. Mérleg sorozat. 68. o.

¹²⁷ In: Műszaki kommunikáció: 2. Természettudományos és műszaki alapfogalmak. 2.2 Technológia és technika c. fejezet. Alkalmazott informatikai tanszék, Miskolci Egyetem, Kiegészítő Tananyag. 11. o.

melyekből a térbeli viszonyokra egyértelműen következtethetünk. Eme ábrázolási rendszerhez – mely inspirációját maga is abból merítette – bőven találhatunk analógiát a képzőművészeti praxisban. Akár a tervszerűsége építő projekt alapú művészetre (melyről már volt szó) gondolunk, akár magára a műre mint kivetülésre, vagy a megvalósult mű elvének szövegbe projektálására. Az utóbbi gesztus tulajdonképpen analógiás a tudomány elemző és kiértékelő aktusával is, hiszen a társadalomtudomány kutatása olyan szabályszerűségek megfigyelése, amelyekből bizonyos történések valószínűsíthető bekövetkeztét vetíti előre. A projekció mindig feltételez egy viszonyrendszert, mely rendszeren belül valami ábrázolhatóvá válik. Azonban az alkotói aktus magamagában is olyan projektálásnak tekinthető, melyben a művészi szándék kivetül a műbe, azaz valósággá lesz.

S bár látszólag ellentmondásnak tűnik, mégis éppúgy konklúzióknak is tekinthetjük mind a megvalósult művet, mind a vele kapcsolatban álló kommentárt. Következménynek, következtetésnek, melynek állításai relációban állnak egymással. Ebben az ellentétben egy viszonyrendszer, a művészet *tere* fejeződik ki. Az alkotás konklúziójában a tapasztalat válik tudássá, nem a tudás tapasztalattá. A mű jelenlétének megtapasztalása eredményeképpen azután újra tud projektálódni műben, művészi kommentárban vagy mindkettőben. A művészi kommentár esetében azonban az *experimentum* terepe nem kizárólag a techné, nem csak az empiria, de a szellemi tartalom is. Ezen keresztül az elmélet és a gyakorlat (*theoria* és *praxis*) összeérnek.

Abban az esetben, ha munkájáról a művész maga ír, és a kommentár nem külső személy által jön létre, a művet és a hozzá tartozó szöveget ugyanazon személytől kapjuk. A művész rejtjelez, titkosít, majd látszólag meg is fejtí azt. De lehetséges-e, hogy ez az „öndekódolás” mégse csökkentse a mű önálló erejét?

A mű egyfajta intellektuális és érzelmi komplexitás, amely a valóság felfokozására, intuitív belátására törekszik. Sohasem definiál, hanem a dolgok meglátásának és fényének végtelen kimeríthetlenségeinek a *lehetőségeit* tárja fel.

Az „önmegfejtő” művek nem kevésbé élvezetesekek mint társaik, némely esetben mit sem veszítenek titokzatosságukból, sőt mivel egyszerre hordozzák a kép és a nyelv titkait is, ezek kombinációi továbbgondolásra serkentenek, és ez tartalmi extrákhöz is

juttathat bennünket. A művészet nyelvével való kísérletezés a művész szemszögéből egy kiteljesítésként is felfogható, olyan „in-formálásként”, mely nem szünteti meg teljesen az entrópiát, s nem oltja ki az imagináriust, hanem a metaforák kitágított terébe kalauzolja a nézőt. Ez a típusú művészi kommentár nem valaminek a meghatározására törekszik, hanem egy szituációt teremt, mely a két nyelv közötti rezonanciára alapoz. Célja a mű vizuális tartalmának expanziója, a *gondolatok* nyelvi kódolása, nem pedig a mű dekódolása. Ebben az esetben a művész saját kommentárja, műve önmagára utaló jelévé válik. Kép – jelentés – szöveg hármasa nem egymás definiálásában, hanem egységében fejeződik ki, s inkább a *vizuális gondolkodás* leképzése lesz, mintsem magáé a műé. A verbalitás indexszé lesz, s egy olyan jeltípusként funkcionál, amely rámutat tárgyára, s megragadja azt a folyamatot, amelyben a mű vizuálisan létrejött. Nem elvont eszméket ad a szánkba, hanem az elvont eszmék megtalálására készítet.

VI. 3. Kortárs hazai példák

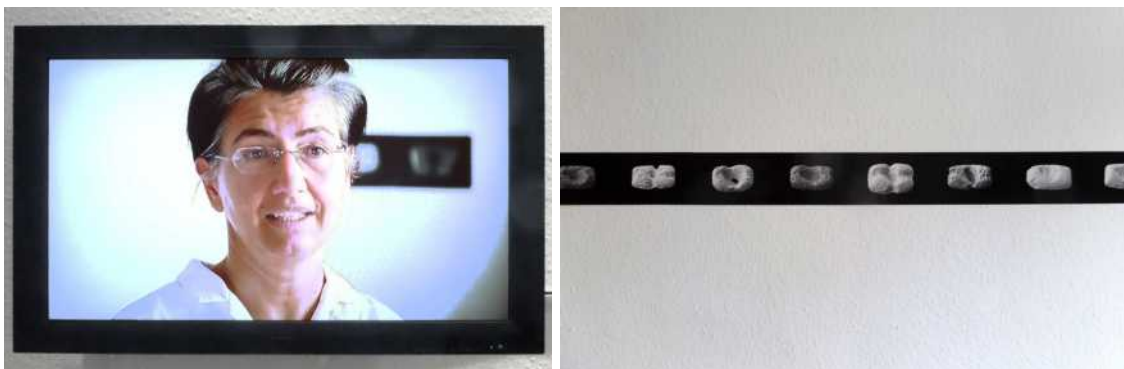
„*A mű műként egy világot állít fel. A mű a világ nyíltságát nyitva tartja.*”¹²⁸

A fentiekhez kapcsolható művészi attitűdre számtalan példát találunk világszerte, melyek tematizálása és felsorolása külön kutatást igényelne, és az értekezést dagályossá tehetné. Ezért a rangos nemzetközi művek és művészek sorolása helyett csak néhány, megítélésem szerint releváns példát emelek ki a közelmúlt hazai képzőművészeti színteréről.

Eperjesi Ágnes a *D 365 napja* című kiállítása¹²⁹ témám szempontjából azért tekinthető hivatkozási pontnak, mert igen körültekintően, vizuálisan, verbálisan, sőt úgy a tudományos, ahogyan az érzelmi alapokat sem nélkülözve járja körül témáját. Kiindulási pontja személyes: Dávid, egy ismerős család autista gyermeke, aki napi szinten vág ki körmeivel szappanokat. Erre, Dávid monoton cselekedetére s ezekre a

128 Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. I. m., 73. o.

129 Ina Galéria, Budapest, 2017. Az installáció kapcsolódik a művész, a galéria és az ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar Az autizmus ideje elnevezésű fundraising kampányához.



IV. ábra Kiállítási részletek: Eperjesi Ágnes: *D 365 napja*. Inda Galéria, Budapest, 2017.

szappanokra építette fel művét Eperjesi. Az eredeti szappanokat elkérte a szülőktől, majd többféle úton körüljárva a tárgyakat, rajtuk keresztül és általuk vet fel érzékeny kérdéseket. A bejáratnál rögtön egy video fogad bennünket, amelyben a művész felfedi a kiállítás tematikáját, beszél a művek készítéséről, gyakorlatilag egy videokomentárt látunk. Ebben a tudományos ismeretterjesztő filmek pontosságával mutatja meg az alkotó, hogy hogyan készült, mi volt a célja, és mi a mű (IV. ábra). A kiállítás három terméből egyben fekete-fehér fotográfián láthatjuk a felhasznált szappanok dokumentációját körben, csíkban installálva. A kiállítás központi termét betölti egy hatalmas installált asztal, a művész által kiegészített eredeti szappanokkal, míg a harmadik teremben dokumentált szappanfotók diavetítésben láthatók (V. ábra). Eperjesi a kapott, kikapart szappanokat eredeti állapotukra próbálja kiegészíteni, hiányait kitölteni, melyhez durva szemcséjű betont használ, ellenpontjául azok saját anyagának. A szappan krémes, illatos, puha, tisztítás a funkciója. A beton fekete, durva, és merev. Plasztikus ellentét ez nemcsak anyagában, de aktivitásában is, ami „helyreállító” indíttatású. Így válik teljessé a művész saját viszonya, és a mi viszonyunk az akadályoztatott életet élők és a társadalom értékrendje szerint egészségesnek mondottak kapcsolatához. Természetesen a számtalan kérdésen túl ez egy gesztus is, amely nem csak rámutat a devianciára, de meg is kérdőjelezi magát a fogalmat, és azt, amit e fogalom alatt értünk. Nem értékel, nem foglal állást, csak felmutat, kitágítja nézőpontunkat, kapcsolatba hoz bennünket vele, ugyanakkor költőisége vitathatatlan.



V. ábra Kiállítási részletek: Eperjesi Ágnes: *D 365 napja*. Inda Galéria, Budapest, 2017.

Eperjesi munkájával új kontextusba helyezi úgy a hátrányos helyzetűek életét, ahogyan az alkotás gesztusát is, és a társadalom viszonyát mindkettőhöz. E rendkívül poétikus mű vizuálisan, konceptuálisan és textuálisan is kerek egészé áll össze, többretegű tartalma felszabadítja képzeletünket, ahogyan a „normális” vagy a megszokott és az „elfogadott” fogalmakhoz fűződő viszonyaink átrendezésére is készlet.

Gróf Ferenc *Mutató nélkül / B. A. Úr X-ben* című kiállításának¹³⁰ fókuszában egy több mint ötven éve raktárban rejtőző hatalmas festmény és egy először több mint ötven éve megjelent könyv áll. A Bernáth-pannó az 1958-as brüsszeli világkiállításra készült és azóta először kerül nyilvánosság elé, Déry Tibor *G. A. úr X-ben* című regényét pedig ugyanakkor egy börtönkórházban írta. A két barát azonos időszakban készült műve a korszak jellegzetes arcát vetíti elénk, s a kiállítás a művek párhuzamaira és az ellentmondásaira is rávilágít. A művész a két mű újrafeldolgozása által jelentésrétegeiket egymásra helyezve láttatja és olvastatja velünk újra a múltat. A kiállítás a szöveget és a kor jellegzetes dokumentumait, ahogy Bernáth festményét is szubjektív válogatásban, az eredeti sorrendjük logikáját felülíró algoritmus szerint rendezve jeleníti meg (VI. ábra). Szöveget és képet „rajzol” újra a művész, dokumentumok és műtárgyak együttes jelenléte alkotja az installációt, és engedi meg, hogy történeteinkre más nézőpontból tekinthessünk.

¹³⁰ Kiscelli Múzeum, Templomtér, Budapest. Kurátor: Mélyi József. 2016. október – 2017. január.



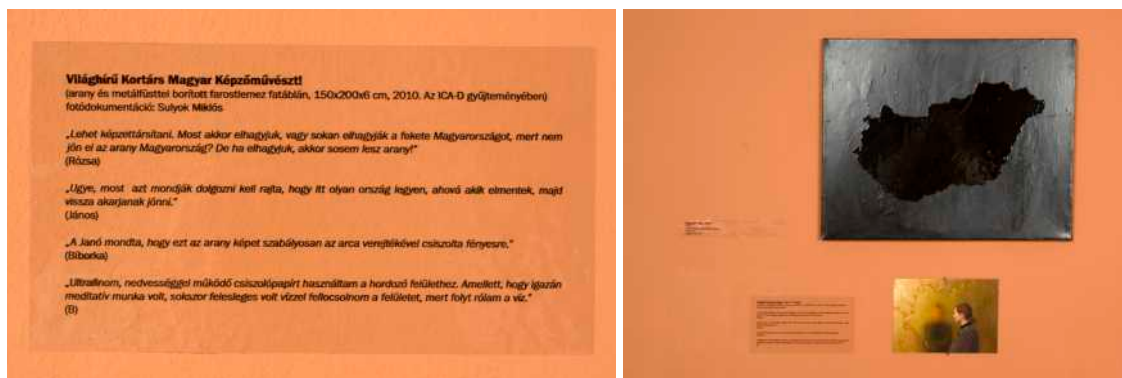
VI. ábra Gróf Ferenc: *Mutató nélkül / B. A. Úr X-ben.* (részletek) Kiscelli Múzeum, Budapest, 2016–2017.

A Borsos–Lőrincz művészpáros *Kiállítás a szüleinknek*¹³¹ című munkája a művészek személyes kommentárja, vallomása által válik művészi gesztussá, ahogy művé is. A szülők által válogatott anyag nemcsak gyermekeikhez és azok művészetéhez való viszonyukat mutatja meg, nemcsak személyes utakat tár fel, de a kívülálló magához a művészetéhez való ambivalens viszonyát is láttatni engedi. Őszinte, költői, vallomások aktus ez, mely a kölcsönös megértésre s az egymás iránti érzelmek megmutatására irányul. Ehhez a megértéshez járulnak hozzá a kiállított képek éppúgy, ahogy az őket életfüzérré alakító szövegek (VII. ábra). A kiállításon szereplő képeket a kommentár teszi teljessé, avatja életeseményből műalkotássá, ugyanúgy, ahogyan a képek teszik ugyanezt a kiállítás tartalmi magját adó szöveggel vagy a kísérő egyéni monológokkal.

Esterházy Marcell *Megkésett örökség* című munkája (*Számok, amik lettek, voltak, és lehettek volna* alcímmel),¹³² mely a történelem, a család, az értékek és ezek átrendeződésével foglalkozik, ugyancsak a személyes kommentáron és egy személyes történeten keresztül kap tartalmi és formai egységet, ahogyan annyi műve. A nagy múltú Esterházy-család leszármazottjaként a történetek, ezek közül is a családi történetek alkotják művészi pályája magját, így természetes és elemi része lesz műveinek a szöveg mint vizuális tartalmat formáló erő. Úgy, ahogy Chifl Mária

131 Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár. 2013. Kurátorok: id. Borsos János, Katona Báborka, Lőrincz László, Paksi Rózsa (szülők) borsoslorinc.com/works/exhibition-for-our-parents

132 2019. Modem, Debrecen esterhazymarcell.net/index.php?/projets/late-inheritance-/



VII. ábra Borsos–Lőrincz: *Kiállítás a szüleinknek* (részletek). Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2013.

Átmeneti tárgyak című kiállításán¹³³ és munkájában is (VIII. ábra), melynek majd 100 év történelme és szövevényes családtörténete adja vázát. A művész szövege elvezet bennünket egy olyan személyes és életformáló élményhez, amely nemcsak a művek gyökerére mutat rá, hanem, amely a művész szavaival: kommentár nélkül nem az, ami. Ez a művész által leírt történet felfegyverzi a műveket a kérdésekkel szemben, ugyanakkor lefegyverzően bensőségessé is teszi azokat. Beenged bennünket a mű világába, melyben a szöveg olyan képalkotó erő, amely nem elzárja a képzelet útjait, épp ellenkezőleg, megnyitja azokat, s teszi mindezt úgy, hogy a mű vizuális megoldásai mégsem veszítenek képi erejükből. A művész megnyíló érzelmei által kapcsolatot találunk saját múltunkhoz is, és ahhoz a kettős, romantikusan fájdalmas mégis felemelő érzelemhez, amely örökségeinket körülengli, és amely identitásunkat formálja.

A művészek szöveges kommentárjai a felsorolt művek mindegyikében olyan hozzáadott értéket képviselnek, mely nemcsak a művészi gondolkodásba avat be bennünket, s nemcsak a művek értelmezési mezejét tágítják, de a kifejezés olyan formáit is keresik, amely gesztusával a kortárs képzőművészet és a néző elidegenedett helyzetének feszültségét is csökkentheti. Az említetteken kívül – nem kizárva a többit – ide sorolható számos alkotó és alkotás például a Kis Varsó (*Lélekben tomboló háború*, 2011) vagy Csörgő Attila (*Dobókocka-tektonika*, 2015), Drozdik Orsolya (*Én*

133 chilfmaria.com/index.php?oldal=munkak&kategoria=all&munka=29. Viltin Galéria, Budapest, 2014.



VIII. ábra. Chilf Mária: *Átmeneti tárgyak* (részletek). Viltin Galéria, Budapest, 2014.

manufakturalása, Medikai erotika, 2015) és Csontó Lajos (*Kutyaév*, 2020) vagy Szabó Attila (*Központi tartalék*, 2019) és Molnár Judit Lilla (*Tervezett véletlen*, 2021) művei.

Végezetül azonban semmiképpen nem tekinthetők el a magyar művészet témám szempontjából ikonikusnak tekinthető alkotója említésétől, aki nem egyszerűen kommentárt fűz műveihez, de a kommentárt egyenesen vizualitássá avatja, s egyben a humorral és iróniával átszőtt művészetének a központi elemévé is teszi. Gerber Pál művészete ellenáll a kézenfekvő csábításnak, hogy szövegeivel informáljon, műveiben nincs preferencia a vizuális információk, vizuális nyelv és a textualitás között. A képzőművészetben majd 100 éve elválaszthatatlan koncepció és percepció, a művész mint teoretikus a múlt század első felére visszavonhatatlanul színre lépett mellyel örökre megváltoztatta a művészethez való viszonyunkat. Gerber Pál művészete kétségtelenül erre a termékeny együttműködésre mutat rá. Munkáiban a szöveg eszmei érvényű, s éppúgy egy lehetséges vizuális tartalom vagy formai elem, mint amennyire fogalmi és értelmező. Művészetében e kettő nem szétválasztható, azok csak egymás vonatkozásában értelmezhetők. Műveiben keveredik tárgyilagosság és szarkazmus, képi és textuális, fogalom és képzet, s mindez nemcsak a paradoxonok világába kalauzol el bennünket, de a vizuális humorhoz is ajtót nyit. Gerber Pál *Ez meg az – Sziszifuszról Homo Faber* című kiállításán¹³⁴ (IX. ábra), az *Akik soha nem festették le*

¹³⁴ 2017. március, Bartók 32 Galéria, Budapest



IX. ábra. Gerber Pál: *Ez meg az – Sziszfuszról Homo Faber*. Bartók 32 Galéria, Budapest, 2017.

című művében mindez nemcsak emblematikusan összegződik, de a jelenség (és önmaga) ironikus/parodikus „képévé” is válik. Gerber a képcímeket keretezi be, míg a képek keretezetlenül, formájukat szabadon hagyva szerepelnek. Bár ez esetben maga a kép egy szöveg, amely egy kép (vizuális aktus) „nem csinálásának” a leírása. Ez a szerteágazóan sokértelmű mű mosolyt csal arcunkra, miközben kikerülhetetlenül szembesít minket történelmi, művészeti és filozófiai kérdésekkel, azonban képzeletünket felélesztve nem hagyja érintetlenül a bennünk keletkező *imago*-t sem.

VI. 4. Egyéni útkeresés, saját nézőpont, személyes indítékok

Személyes művészeti munkám középpontjában – ahogy a bevezetőben már említésre került – a kortárs művészet mediális sokszínűsége áll, ezért munkáim cross-mediális szemlélettel, a különböző művészeti médiumok együttes használatával, azonban a tartalom előtérbe helyezésének szándékával készülnek. Számomra az életvitelszerű képzőművészet nem választás eredménye volt, hanem egy, már a gyermekkorban jelenlévő evidencia. Ebből következően, tanulmányaim során a képekkel való viszony többszörös átalakuláson és természetes átértékelések sorozatán ment keresztül. Először magával a kép- és formaalkotás technikai nehézségeivel küzd a nebuló, végigmegy az absztrahálás nehéz, strukturális megértésén, majd kényszerűen szembesül a ténnyel,

hogy a *techné* elsajátítása még nem alkotás, s hogy az alkotóvá válás inkább egy „magatartás” kijelölését jelenti. Ennek az érési folyamatnak a során tevődnek fel azok a kérdések, melyek később egy művészi pályát meghatároznak. Esetemben ez azokkal a nehézségekkel való találkozást is jelentette, amely a rendszerváltás utáni Magyarország kulturális átalakulásával járt, s a már említett pályázási gyakorlatot a képzőművészeti szcéna meghatározó elemévé tette. Elkezdődött az a nemzetközi szintéren már bevett gyakorlat, amely a művészet diszkurzivitására helyezte a hangsúlyt, amely egybeesett a pályámból és az életkoromból következő immanens kérdésekkel is, és a kifejezés, a művészeti kommunikáció lehetőségeinek alapvető dilemmái felé irányítottak. Egyértelművé vált számomra, hogy a művészetet csak nyitott attitűddel érdemes megközelíteni, s hogy az ábrázolás valódi kérdései analógiában állnak az életünket meghatározó alapvető filozófiai kérdésekkel. Ez az álláspont azóta is meghatározza a műalkotáshoz való viszonyomat, amelyre a tartalmat előtérbe helyező, olyan technikai és intellektuális kísérletként tekintek, amely azonban nem nélkülözheti a minden releváns művészetet kísérő érzéki, érzelmi és zsigeri élményszerűséget sem. A vizuális élmény érzéki és zsigeri csábítása a gyermek első és legalapvetőbb találkozása a művészettel – mely élmény, ha elég erős, egy életen át elkíséri, s mely élmény közvetlenül kapcsolódik azokhoz a csatornákhöz, amelyek a művészethez való szenvedélyes kötődést a későbbiekben is táplálják. A mű a tekinteten keresztül „elkapja” nézőjét, el kell csábítania, el kell bűvölnie, fogva kell tartania ahhoz, hogy bevonhassa világába és olyan szemlélődő magatartásra készíthesse, mely kontemplatív állapotot idéz elő. A mű „ideje” ezen a kontempláción keresztül tágul, s a nézőt olyan tartalmak felé nyithatja ki, melyek abban addig esetleg fel sem merültek. A mű érzékisége, a tetten érhető gondolat és a kérdésekre ösztönző erő azok a kvalitások, melyek együttesen hozzák létre azt a típusú kommunikációt amely törekvéseim alapját képezi, és az ehhez vezető utak keresésére irányít. Ez a metaforikus komplex *élményvilág* számomra minden műalkotás azon szubsztanciája – mely annak érvényt szerez.

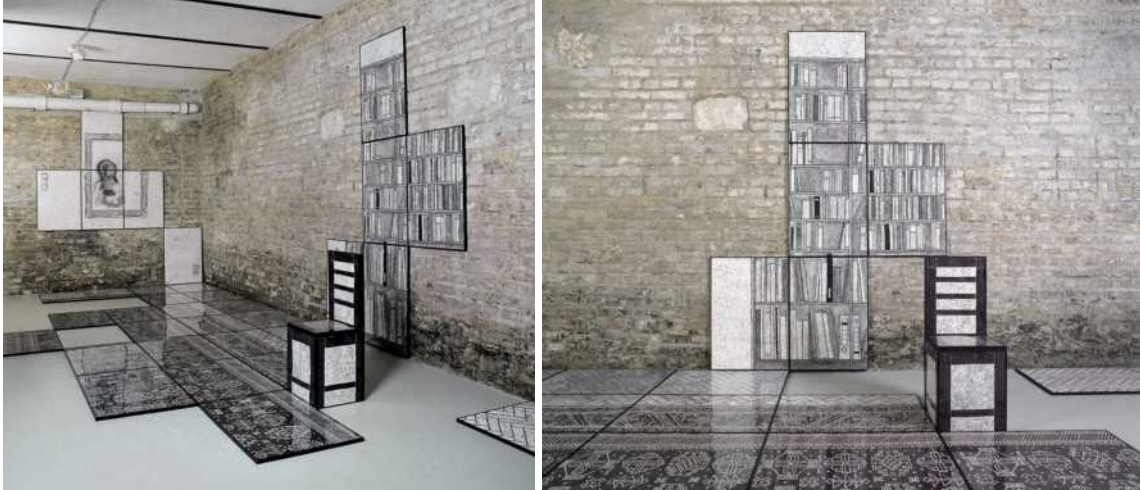
Ha figyelembe vesszük napjaink képzőművészetének tényszerű diszkurzus-igényét, s ha a képnek az immateriális oldalára is hangsúlyt fektetve a művet a tartalom

felől nézzük, és ha valamely dolog fent említett szubsztanciális élmény-világát keressük, akkor a műhöz kapcsolódó szövegnek is új érvényt kell szerezni. Egy szubsztanciát nem lehet leírni csak egy másik (immár nem képi, hanem verbális) szubsztanciával. Ez a nagyravágyó gondolat újabb és újabb kifejezési formák keresését ösztönzi, s egy olyan viszony megteremtésére törekszik, mely a két kifejezés egymásnak feszülése által kitágítja a képzőművészettel való kapcsolatunkat, fokozhatja élményünket, s mozgatja elménket. Az ilyen szubsztanciára törekvő ábrázolás formai eszközei egyenrangúak lesznek, segítségül pedig az elme reprezentációs modelljét, az analógiák keresését hívja. Az így létrejött ingerszövedék viszonyrendszere mentén a dolgok jelentésmezője tágulhat, kiterjed, és az elemek feltételezett dialógusa, az ellentétek ezen összecsengése – interferenciája – lesz az, amely jelen kutatást is inspirálta és annak középpontjában áll.

4.1. Példák, művek röviden

Néhány példa következik rövid felsorolásban a témával kapcsolatos korábbi törekvéseim illusztrálására. Egy egészen korai munkám a *Home Puzzle*¹³⁵ című három termet magában foglaló nagyszabású installáció, mely fókuszában az *otthon* fogalma és az ehhez fűződő élményünk áll, de a képzőművészet „otthonának” vagy épp „hajléktalanságának” kérdéseire is rámutat. Az installáció több mint 60 darab fekete-fehér speciális technikával festett tus-tempera festményt foglal magában, melyek mindegyike az *otthon* jellegzetes tárgyait írja le, valós méretben, azok vetületeinek megfestésén keresztül. A festmények a kiállítás három termében kvázi *puzzle-szerűen*, a tárgyak saját, eredeti helyén lettek újra elhelyezve, egyfajta játékként a térrel és az illúzióval. Így gyakorlatilag körbefestik, berajzolják, „belakják” a teret faltól a padlóig (X. ábra). A mű kérdések felé irányít bennünket a kép „téréről”, a két- és három dimezióról, de általánosan a térről és annak meghatározásáról is, ahogyan arról is, hogyan keletkezik bensőségességélményünk, hogyan és mitől válik egy tér intimmé vagy a műtárgy azonossá *önmagával*. Olyan helyspecifikus installáció ez, amely játékossága és variabilitása révén mégis bármilyen térben elhelyezhető, mi több, képes

135 babinszky.hu/hungarian/Home_Puzzle_hu.html MAMÚ Galéria, Budapest, 2000.



X. ábra. Babinszky Csilla: *Home Puzzle* (részletek). Installáció. Mamű Galéria, Budapest, 2000.

azt „otthonává” tenni. Összerakható és szétszedhető, így tulajdonképpen általa (mi, ahogy a művészet is) szimbolikusan bárhol otthonra lehetünk. A hozzá fűzött kommentár¹³⁶ a módszer és a mű összefüggéseiről is képet ad.

A gondolat szinte egyenes folytatásaként készült *Csend-Életek*¹³⁷ című sorozatom, melyben szintén foglalkoztat a mű-tárgy-szerúsége épp úgy, ahogy maga az ábrázolás és a látvány valóságához fűződő viszonya, vagyis mondhatjuk, nemcsak az illúzió maga, de a képzőművészet önnön illúziója is. A sorozat tagjai virtuális világunk alapeszközei: magnó, tv (XI. ábra), computer, lámpa. A tárgyak vetületeit (frontális nézeteit) képként megfestve, majd kvázi visszaállítva azokat saját, *eredeti* pozíciójukba, újra (látszólag) tárggyá formáltam őket. Három dimenzióból két dimenzió, majd a két dimenzióból újra három keletkezett, miközben a látvány a használati eszközökből műtárggyá vált. *„Munkám tárgyakat ábrázol. Cselekvő tárgyakat. »Beszélő« tárgyakat, amik »hallgatnak«. Olyan tárgyak, attribútumok ezek, amelyek valamilyen formában saját határaikat lépik túl. Illúziókeltő eszközöket festek, az illúziókeltés eszközével. Magnó, hangfallal. Televízió, videó, számítógép stb. Ezeket a tárgyakat festem meg, eredeti méretben, és a lehető legnagyobb alázattal követve*

¹³⁶ babinszky.hu/hungarian/Home.Puzzle.html

¹³⁷ babinszky.hu/hungarian/Csend-Eletek_1.html



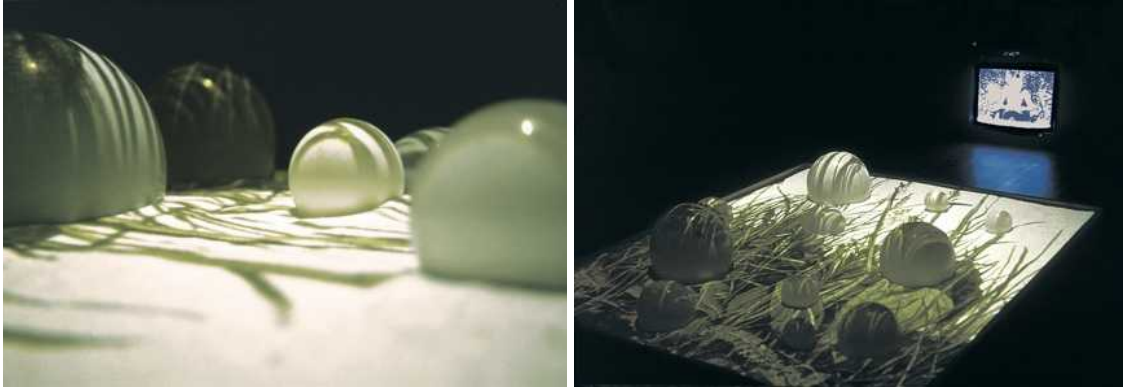
XI. ábra. Babinszky Csilla: *Csend-Életek* (részletek) Magnó, Tv, 2003.

formai jegyeiket. Kiindulópontom a valóság. Ugyanakkor kijelentésérvényüket »használatatlanságuk« által nyerik el.» – olvasható a munkához írt szövegben, melyben megfogalmazom a módszereim, és az alapélményeim, amelyeken keresztül a sorozat megformálódott. A munkák „gesztusa a gyermekkori »varázsceruza«-élményen alapul, amelyen a rajzolt megelevenedik, valódivá válik, igazi játékká a képzetel, képzelettel.” Kísérlet ez, a „lehetetlen »realizálása«”.¹³⁸

A *Ruling the Nature*¹³⁹ című, Kunsthalle Hannoverben bemutatott installáció három része hangot, videót és mű-tárgyat egyesítve, a természethez való viszonyunkat és a természet megragadására irányuló olthatatlan, ám elérhetetlen vágyunkat tematizálja (XII. ábra). A hang mint a természet valódi része (esőerdő zajai: víz, bogarak, szél stb.) hallható, a videó pedig az elmélet (művészetelmélet) valósághoz való viszonyát ábrázolja (Panofsky Dürerről írt tanulmányát olvasom magyarul). A mű központi, egyben uralkodó eleme pedig a bizonyos „köztes léte”, a művészetet, a mű-tárgy létét reprezentálja. A földön lévő hatalmas (~ 300 x 260 cm x 40 cm) fehér csillogó kristálycukorral megtöltött fa, keret-szerű dobozba, különböző méretben luftballonok lettek elhelyezve. Az így létrehozott „mezőre” Dürer *Nagy fű részlet* (1503) című akvarelljét vetítem a mennyezetről, amely a mű-létet, azaz valóságot és

¹³⁸ Kommentár: babinszky.hu/hungarian/Csend-Elet.html

¹³⁹ babinszky.hu/hungarian/Uralni_a_termeszetet.html



XII. ábra. Babinszky Csilla: *Ruling the Nature*. Kunsthalle Faust Hannover, Németország 2002.

természetet egyesít saját, önnön valóságába. Dürer e művéhez azt írja: „*A művészet valóban a természetből meríti ki a magáét. S a mű azé lesz, aki azt magáévá teszi.*”¹⁴⁰

A *Mission Impossible*¹⁴¹ című installáció kiindulópontja tulajdonképpen szó szerint egy nyelvi játék és annak továbbgondolása, majd művé transzformálása. Az *Inner Spaces* Multimédia Fesztivál *The Last Women* címmel került megrendezésre Poznańban, melynek tematikájára munkám készült. A mű határozott feladatot tűz ki: Ha az első asszony okozta a bűnbeesést, az utolsó asszony (mint az első ellentéte) nem lehet más, mint akinek a csorbát nyilván ki kell köszörülnie, vagyis ha az első mindent elrontott, az utolsóknak mindent helyre kell hozni. A mű részei: befőttesüveg, alma, vetített kép (~ 300 x 220 cm), egy fehér szék és grafittal, kézzel a falra írt szöveges felirat. Az alma a *Melancholia* (Dürer, 1514.) tárgyai közé helyezve – mint egy valóban, egyértelműen melankolikus tárgy (az árnyéka érzéki, többértelmű, grafikus rajzolata belevetítve a rajzba [XIII. ábra]) –, az üvegben gondosan „eltéve”, az üres székkal, és Dürer melankolikus angyalával együtt vár. Hogy kire várnak? Az „utolsó asszonyra”. A tisztulásra, arra, aki visszafordítja a folyamatot és eleget tesz a *lehetetlen küldetésnek*, s végre visszateszi azt az almát a fára. Megoldva ezzel a gesztussal az emberiség minden gondját. A helyiség szűk ajtaján belépő azonnal a melankolikus szituáció szereplőjévé válik, árnyéka szintén belerajzolódik a vetített képbe, ami által

140 Idézi: Fogarassy Miklós: Dürer nagy fücsomója ... In: *Ex Symposion*. 1996. 15–16. szám.

141 babinszky.hu/hungarian/Lehetelen_Kuldetes.html



XIII. ábra. Babinszky Csilla: *Mission Impossible* (részlet).installáció. Inner Spaces Multimedia Festival, Poznan, Lengyelország, 2001.

„helyzetbe kerül”. Az utolsó asszonyra üresen várakozó székkal és a vetített képpel szemben pedig, a falon látható a grafittal rajzolt felirat:

There are last which shall be first and there are first which shall be last. (Lukács 13.30)

A *Medence*¹⁴² című komplex műsorozat egy 38 darabos fotósorozatból és egy CD-ROM-ból áll, melyekhez kapcsolódóan készült két fotóinstalláció, és egy két termet magában foglaló egyéni kiállítás (XIV. ábra), installációval és videómunkával. E munka esetében teljes együttműködésben szerepel kép és szó, azok szinte egymást írják körül. A céloom az volt, hogy megmutassam a víz absztrakt voltát képileg, valamint megtalálni a párhuzamokat és hozzárendelni a hozzá megfelelő/tartozó fogalmiságot. Kép és fogalom „összemosódása” a jelentésben alkotja ennek a komplex műegyüttesnek a kohézióját. Mert „*A víznek nincs formája, csak lényege. Állandósága a változékonysága. Tökéletes vezető – miközben mindig ugyanaz marad. Nincs karaktere, csak arcai. Nincs színe, csak visszaverődése. Esszencia. Viszony. Elmerülés.*

142 2005–2006. babinszky.hu/hungarian/Medence.html 1–7. o.



XIV. ábra. Babinszky Csilla: *Medence* (kiállítási részlet) MMG Galéria, Princípium one. 2006.

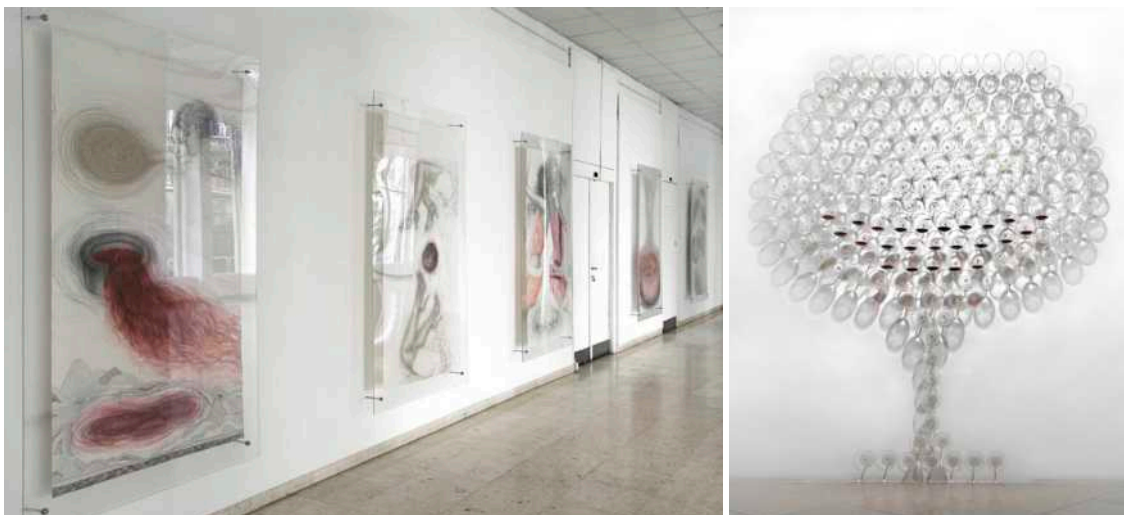
Meditáció.” Össze akartam „gyűjteni a végtelent egy medencébe – és megmártózni benne” – szerepel a műhöz fűzött szövegben.

Szintén projektszerűen, egységet alkotva jelenik meg a koncepció a művekkel a *Finoman lépkedj* című kiállításom egy tematikára fűzött anyagában (XV. ábra). A kiállításon rajzok, festmények, installáció és fotóalapú művek egyaránt szerepeltek, ahogy egy, a rajzsorozathoz csatolt kommentár is, mely az egész kiállítás tulajdonképpeni támaszpontjaként, laza vezérfonalként kötötte össze a kiállított műveket. A *Rokoko* című installációt¹⁴³ ~300 db üvegpohár alkotja a falra vízszintesen elhelyezve, melyek együtt ~1,5 X 2 méteres hatalmas poharat formálnak. A poharak egy részébe vörösbor töltöttem, amit a vízszintes helyzetből következően sem elvenni, sem meginni nem lehetett. „*Pedig már érezzük az ízét... Vajon nem történt-e meg mindannyiunkkal már; hogy úgy érezte, mintha az orra előtt lenne a »sütemény« a tálcán, de ahogy nyúlna érte, valahogy sohasem éri el? Mintha a távolságot közte és a dolog között fixálták volna? Mintha csak odarakták volna megmutatni hogy van, de el nem érheted?*”¹⁴⁴ A kiállításon szintén szereplő *Eredendő Kétség avagy az objektivitás téveszméje*¹⁴⁵ című munka 5 db 150 x 110 cm-es fotósorozat mely a kommunikáció legalapvetőbb szintjeit jeleníti meg, melyek: a szerelem; a barátság (azonos neművel); a

143 babinszky.hu/hungarian/Rokoko.html Budapest Galéria Kiállítóterem, 2008.

144 *Strange Angels*. babinszky.hu/hungarian/Strange.Angels.html

145 babinszky.hu/hungarian/Eredendo_Ketseg.html



XV. ábra. Babinszky Csilla: *Finoman lépkedj* (részletek). Budapest Galéria, 2008.

pajtás vagy támogató (barátság a másik nemmel); a kapcsolat saját magunkkal (önkép, önismeret); és a kép amit másoknak mutatunk, ahogyan láttatni akarjuk magunkat (persona). Képeimen minden személy ugyanaz, bármilyen nemű is legyen, így a kettős képeken tulajdonképpen a szereplő önmagával lép kapcsolatba. „A munka alapvető kérdése (az eredendő kétsége), hogy a külvilág átélése és meghatározása mennyiben »csak« a belső világ kivetítése, mennyiben az »én« állapotainak, – a tudatos én –, a fantázia, – és/vagy egyéb belső világnak a projekciója. Létezhet-e számunkra »valódi« külvilág, vagy minden, amivel találkozunk annyiban értelmezhető, amennyiben magunkat értelmezni tudjuk” – hangzik el a kétségeket kérdésekre átfogalmazó kommentárban.

Az *Error* című munkámban (XVI. ábra) azonban a két képet összekötő kommentár a képekkel egyenrangú, szerves és teljes értékű része a műnek. Egy talált kép, egy számítógépes hiba lírai átiratában a valóság megragadására irányuló vágyunk az elmében megszülető képpel, a percepcióval, vagy éppen annak hiányával találkozik. Hiszen – ahogy olvashatjuk – „sok vak, még azok is akik vakon születtek, lát álmában. Az ő víziójuk a nem-érzéki tapasztalatokon alapul, a látókéreg ez alapján is képes elképzelni hogyan néz ki a világ”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ babinszky.hu/hungarian/Error_hu.html



XVI. ábra. Babinszky Csilla: *Error*: 2011.

4.2. Visszafordítható folyamatok

2015-ben Budapesten a KAS Galériában rendezett önálló kiállításra olyan műveket választottam, melyek mindegyike megfelelhet a fent említett projekció – konklúzió fogalompárnak. A kiállított hat mű médiumi sokszínűségét szobor, applikátumok, textilek, rajzok, objektok és festmények teremtik meg. A cím tájékoztat és elirányít bennünket a felé a megközelítés felé, amely az utóbbi években készített munkáim jellemezte. A *Visszafordítható folyamatok* cím a mozgásban tartott gondolkodásra utal. Wittgenstein állítása szerint: „A kijelentés a valóság egy képe”¹⁴⁷, ám ha a mondat szavait játékosan vissza- vagy átforgatjuk, akkor az igazság másik arca tárulhat fel, vagyis: A kép nem más, mint a valóság egy kijelentése. A kiállítás minden darabja önmagát kijelentő, ugyanakkor meg is kérdőjelező, avagy önmagára visszamutató műtárgy, amely szándékom szerint kérdések láncolatát indítja el. A művek elindítanak és visszafordítanak, állítanak és tagadnak egyszerre, amint ez a *Re-Recycling* (2015)¹⁴⁸ című munka témájában és címében is kifejeződik. A kiállított *Szeretlek / Átíró*¹⁴⁹ című munka 14 képe 3,6 méter hosszúságban sorakozik egy kiállított Átírófüzetrel: (XVII. ábra). Az első és utolsó kép akvarell festmény, míg a többi fotográfia. A

147 Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés (Tractatus logico-philosophicus)*. Fordította Márkus György. Második, javított kiadás. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989. 27. o.

148 babinszky.hu/hungarian/Re-Recycling.html

149 babinszky.hu/hungarian/Szeretlek_-_Atiro.html



XVII. ábra. Babinszky Csilla. *Szeretlek / Átíró* (részletek). 2011.

megfestett borítókön túl a füzetoldalakon egyetlen szó szerepel millió formában millió számban recitálva: SZERETLEK. Talán nem túlzás azt állítani, ez az emberi lét legfontosabb szavainak egyike. Úgyanúgy érint személyesen is minden egyes embert, ahogy az egész európai kultúr- és vallástörténetet e szó (szeretet) hatja át, amely érzelmeink, értékeink, hitünk és filozófiánk alapja. A művet a bensőséges, igaz történet teszi hitelessé. Az installáció részét képező kommentár:

„A mű alapjául egy füzet szolgál. Egy férfi, míg szerelme pár órára magára hagyta írta egészen addig, amíg kedvese távol volt. Amikor a lány elment elkezdte írni: »szeretlek«, majd folyamatosan írta órákig a szót egészen addig amíg az újra meg nem érkezett. A munka ennek a dokumentumnak a felhasználásával jött létre – és értelmeződik újra.”

4.3. Színe és fonákja

A disszertációhoz kapcsolódó mestermunka közvetlen előzménye a *Színe és fonákja* címmel rendezett önálló kiállítás¹⁵⁰ (2021), amely hat egymással összefüggő teremre foglalt el a veszprémi Művészetek Házában. Az alapkoncepció szerint a kiállítás teremről teremre vezet végig a látogatót, egy tematikai láncot létrehozva a helyiségek között, ám azt különböző aspektusokból megmutatva. A kiállítás minden egyes termében szerepelt művészi (saját) kommentár, mely vagy közvetlenül bizonyos műhöz

¹⁵⁰ Babinszky Csilla: *Színe és fonákja*. 2021. július 16 – szeptember 4. Veszprém, Művészetek Háza, Csikász Galéria. Kurátor: Bordács Andrea



XVIII. ábra. Babinszky Csilla: *Színe és fonákja* (részletek). Művészetek Háza Veszprém, 2021.

kapcsolódóan, vagy az egész teremben szereplő teljes műcsoporthoz tartozott, így hozva létre a vizualitás és a tartalom egymásba kapcsolódó, összefűzött ívét.

A kiállítás valóságfogalmunk, a valóságról alkotott képünk, az arról alkotott fogalmaink és képzeleteink között barangolva a szilárdnak tűnő meggyőződéseinket kérdőjelezi meg. Valóság, látszat, illúzió, szerepek és kényszerek, vágyaink és lehetőségeink azok a hívószavak, melyek a kiállítás fókuszában álltak. A hat terem kezdő és végpontja egyben a *Rokoko* című installáció volt, amely bizonyos szempontból kívül esve, más értelemben azonban összefoglalásként keretezte a termeken átívelő koncepciót. Belépve az első terembe, a kiállított négy munka áttételesen bár, de társadalmi és szociális környezetünk tágabb kontextusával, annak ellentmondásaival, a szélsőségességgel, és az erre való reflektálatlansággal foglalkozott. A terem egyik felét teljesen betöltötte a *Seki (mutual alive)* című installáció (XVIII. ábra), a falakon pedig két mű szerepelt a *Hiperrealizmus sorozatból*, mindkét mű a hozzá tartozó kommentárral. Az ebben megfogalmazott „*Hogyan lehet ábrázolni valamit »realistán«?*” kérdés vezetett át a következő teremhez, amely a már említett *Csend-élet* sorozat darabjait mutatta be a *Re-recycling* című munka társaságában (XVIII. ábra). A ténynek, hogy „*valóság*” fogalmunk definiálhatatlan, századunkra hétköznapivá váló és tudományos egyértelműsége már önmagában a „*realizmus*” mint kifejezés iróniáját hordozza magában. Vagyis azt, hogy valaminek a *reális, valódi* mivolta megragadható, csupán látványos, színpompás illúzióknak tűnhet.

Ezek, virtuális világunk hétköznapi illúziói alkotják a terem műveit, melyek szemünk becsapása által az ábrázolás *valóságáról* vagy a valóság *ábrázolásáról* alkotott képünket hivatottak árnyalni. A feltároló ambivalenciák és fogalmaink (mértékek és értékek) megkérdőjeleződése mentén a következő teremben azonban a társadalomban betöltött szerepeinknek egy személyesebb aspektusa felé teszünk lépést. Az, hogy hogyan egyensúlyozunk a különböző elvárások és az önazonosságunk megőrzése között, az nemcsak a művészt érintő alapvető kérdés, de mindannyiunk hétköznapi életét ugyanúgy áthatja. „*Légy trendi, legyen »brand«-ed – ez korunk felszólítása. [...] Építs brand-et a személyiségedből, légy eladható, légy meggyőző, sikeres, ugyanakkor kövesd a trendeket, légy naprakész és divatos, légy sugárzóan korunk embere. [...] Azonban ha következetesen építész és képviselsz valamit, akkor hogyan követed a naponta változó irányokat? Elvárások, amelyek [...] felvetik a szabadság, az önmagunkhoz való hűség, a hiteles élet alapvető kérdéseit.*” – fogalmazza meg a nagyon is nyilvánvaló, ám égető paradoxont a teremben olvasható kommentár, ahogy a művek is (XIX. ábra). Míg a *You Need a Brand I–III.* című munka szarkazmusa egyértelműen rámutat a dilemmára: „*hogyan lehet »őszintén« brandet építeni? És hogyan lehetek hű és őszinte önmagamhoz és másokhoz, ha trendkövető vagyok?*”, addig a rajzsorozaton, ami a *Strip, avagy ezek a ruháim, de hol vagyok én?* címet viseli, éppen maga a cselekvő (főszereplő) tűnik el. A mű reflektálva a vágyainkat kifejező és kielégítő iparra már nyíltan szembesít bennünket a saját magunkra mutató hiánnyal. A rajzok érzékiségén keresztül pedig: „*Szemünk élvezettel járja végig az elfedés kellékeit,*



XIX. ábra. Babinszky Csilla: *Színe és fonákja* (részletek). Művészetek Háza Veszprém, 2021.

ugyanúgy, ahogy egymást »kápráztatjuk«, ahogy egymásnak sem tárulunk fel, sőt, ahogy valódi lényegünk legtöbbször önmagunk előtt is feltáratlan marad. Miközben »felszínünket« remekül és bátran építjük önmagunk és mások előtt, »csupasz«, meztelen énünk rejtve marad mindkét szemlélő előtt.»¹⁵¹ (XIX. ábra)

Tovább lépve a kiállítás következő, folyosószerű helyiségébe, egy kisebb, intim térben találjuk magunkat, ami témájában is követi a tér bensőségességét (XIX. ábra). Itt került kiállításra a *Szeretlek / Átíró* és a *Személyes idő* című munka. A művek rövid kommentárjaiban a térélményünk megerősítésre lel: titkokba, intim élményekbe nyerünk betekintést. Belső hangok és képek, az érzelmek lenyomatán keresztül találkozunk a mindannyiunkban lévő elrejtőzés, ugyanakkor megmutatkozás vágyával, úgy, ahogyan a személyesben megbúvó egyetemességgel vagy a pillanatok egyediségében a folytonosan megújuló állandósággal szembesülhetünk. Mindkét mű betekintést enged, suttogás és kitárulkozás, elfedés és megtartás, kifelé, de befelé forduló gesztus is. Lelki rezdüléseink bizonytalan élménye, a *van* és a *nincs* fogalmaink köztes lebegése hatja át a teret.

Ez az intim élmény átvezet a következő és egyben utolsó terembe, ahol részben folytatódik a személyes élmény, de a tekintet újra tágabb perspektívába kerül. Az alkotó pozíciója ötvöződik azzal a létélménnyel ami annak a műcsoportnak az inspirációját jelentette, amely a doktori kutatás kérdéseire egy, a mestermunkában válaszokat kereső tematikus önálló kiállításban összegződik.

151 babinszky.hu/hungarian/Strip_hu.html

VII. LÁTSZÓLAG OK NÉLKÜLI EGYBEEESÉS

„a nyitott művészet mint ismeretelméleti metafora funkciója: abban a világban, amelyben a jelenségek diszkontinuitása megakadályozza, hogy egységes és lezárt képet alkossunk róla, ez a művészet javaslatot tesz arra, hogyan lássuk azt, ami közepette élünk, és látva elfogadhassuk, integrálhassuk saját érzékenységünkbe. Egy nyitott mű teljes egészében felvállalja azt a feladatot, hogy képet adjon a diszkontinuitásról: nem beszél róla, ő maga az. Közvetít a tudomány absztrakt fogalma és érzékenységünk élő anyaga közt: már-már transzcendentális sémaként a világ új aspektusait segít megérteni.”¹⁵²

Ahogy az előző fejezet megállapításaiból kitűnik – bármily sok hasonlóság köti is össze őket – a tudománnyal ellentétben mégis, a művészet nem megismerni és leírni kívánja a valóságot, hanem csatlakozni kíván hozzá. Belső, autonóm törvényei okán az ismereteknek (ismeretelméletnek) nem annyira a tárgyilagos kijelentésévé, sokkal inkább a *metaforáivá* válhat. A kortárs művészet „kijelentéseinek” alapja nem az, hogy a világ teljességében megtapasztalható és/vagy megismerhető lehetne, hanem az, hogy a megélésének a tere tágítható.

A felsorolt alkotói törekvésekhez csatlakozva ez a fejezet a disszertációban megfogalmazott jelenségre adott olyan személyes választ mutat be, amely integratív feleletet keres úgy a kortárs művészet említett kihívásaira, mint a különböző médiumok közötti feszültségekre. Céлом olyan műegyüttes létrehozása, ahol az alkotóelemek egy láthatatlan dialógus részesei, melyben az egymással érintkező pozícióikban egyetlen tényezőnek/médiumnak sem kell elveszítene a maga sajátosságait, mégis képesek arra, hogy figyelmünket egymásra irányítsák. Ez a dialógus a tér–mű, tér–néző, néző–szöveg, szöveg–mű, mű–néző relációban valósul meg, és a néző passzív–befogadó és aktív–gondolkodó részvételét egyaránt igényli. A mű egy olyan relációs teret szeretne létrehozni, amely leginkább mint lehetőség nyílhat ki a látogató előtt, olyan *lehetőségmezőként*, amely a végleges értelmezés helyett a befogadás egyfajta poétikus

¹⁵² Umberto Eco: *Nyitott mű*, i. m., 207. o.

szabadságát kínálja. Szándékom bizonyos rezonanciák megteremtése a két láthatóan nagyon is eltérő nyelv (vizualitás és verbalitás) között, és az elemek relációja folytán egy olyan intermediális és médiumközi¹⁵³ tér létrehozása, melyben a látványon túli, kiterjesztett jelentésalkotásra van mód. Az e térben megbújó speciális tapasztalat célja egy kommunikatív *helyzet* megteremtése, egy olyan szituáció létrehozása, amelyben az élmény az üzenet konnotációinak láncolatát nyitja ki. Olyan gondolatok sorozatára, amely a médiumok szintézise által meghaladhatja a láthatót és túlmutathat az elbeszélhetőn. Cél egy olyan szuggesztív mező, melyben a felbukkanó extra tartalmakon keresztül az elme „mozgásban tartása” lehetőségessé válik. A több síkon megjelenő üzenetben, a „véletlenszerűen” keletkező analógiák során létrejött virtuális hálóban a dolgok látszólagos egybeesése a gondolatok körforgását, azok folyamatos mozgását generálja, amely annak elemei, a szövegek és a képek közötti összefüggések keresése a gondolkodó képzeletet erőfeszítésekre sarkallja.

A különböző típusú, ám egyidejű tapasztalatok során amikor az intellektus ellentmondásokkal találja szemben magát, az elme önkéntelenül megpróbálja azokat szintetizálni, a látszólag egymással nem összefüggő dolgok között relációs összefüggést teremteni, bizonyos konstrukciókat létrehozni. A diszkontinuitás során új interpretációs lehetőségek nyílnak ki, így a benne rejlő öntudatlan projekciók előkerülhetnek.

153 Médiumköziség itt kifejezetten a képzőművészet különböző ágai (festészet, szobrászat stb.), míg az intermediáliság tágabb kontextusában, tudományközi, technológiai, más művészeti ágak stb. vonatkozásában van említve. Lásd bővebben: Dánél Mónika, Sándor Katalin: Intermedialitás, i. m.,

VII.1. Koincidencia

„nem az elfogadott nyelvet, a meglévő képzeteket kívánja szép és gyönyörködtető módon megerősíteni, hanem az elfogadott nyelvet, a képzetek megszokott asszociációs sorrendjét megtörve váratlan nyelvhasználati módot, szokatlan képi logikát javasol, amellyel [...] egyfajta információt, interpretációs lehetőségeket, szuggesztiókört kínál.”¹⁵⁴

Az észlelésünk tárgyát képező jelenségek közötti egybeeséseket, különösen ha az alkotók valamifajta összecsengését, egymásra hatását – legyen az harmónia avagy diszharmónia – véljük felfedezni, több, jelentésükben hasonló általánosan használt kifejezéssel is illetjük, mint például: analógia, szinkronicitás, szimultaneitás. A jelenségek egymással való viszonyának kutatása, azok összefüggései, a jelenségek tudásunkat meghaladó, addig ismeretlen paralelitása a tudományos kutatások alapvető tárgya, amely mint ilyen, nem ismeri a *véletlen* általános fogalmát, legalábbis abban az értelmében, ahogy azt a nyelv a hétköznapi életben használja. A köznyelv véletlennek nevezi azokat az eseményeket és/vagy az események azon láncolatát és egybeeséseit, melyeknek az okára nincs rálátása, azokat nem ismeri, vagy azokat a cselekedeteket melyek kiesnek az irányítása/kontrollja alól. Az általunk véletlenszerűnek tűnő azon eseményekre, melyeknek kimenetelét nem tudja előre megjósolni, a tudomány különböző kifejezéseket használ, mint például sztochasztikus (informatika, statisztika, stb.), random (matematika), aleatoria (zenetudomány) vagy incidental (orvostudomány).

A *coincidentia* latin szó a *co(n)*- „együtt” és az *incidentis* „eset, történés” jelentésű elemekből áll, az *incidental* pedig „esetlegest, véletlent” jelent, amiből könnyen levezethető a szó jelentése, vagyis: egyezés, összetalálkozás, egybeesés. A koincidencia szó az idegen szavak szótára magyarázatában az: Események vagy jelenségek látszólagos ok nélküli egybeesése. A kifejezéssel az addigi tapasztalataink határain túlmutató olyan történéseket jelöljük, amelyek között számunkra váratlan,

¹⁵⁴ Umberto Eco: *Nyitott mű*, i.m., 213–214. o.

meglepő egyezéseket vélünk felfedezni. Beck Mihály *A koincidencia* című szellemes tanulmányában azt mondja: „Két, alapvetően különböző eset lehetséges. Az egyik, hogy nem látszólag, hanem egyáltalán nincs okozati kapcsolat a jelenségek, illetve események között; a másik pedig, hogy a közönséges kauzalitás fölötti, eddig még meg nem magyarázott sajátos törvényszerűség húzódik meg az észlelések mögött.”¹⁵⁵

A koincidencia fogalmának leírása, vagyis: *Látszólag ok nélküli egybeesés* címet kapta a budapesti Fészek Klub Galériájában megrendezett kiállítás¹⁵⁶, amely címével jelzi, hogy a kiállítás sem elemeiben, sem egészében nem kíván valamilyen határozott instrukcióval, előre kigondolt meghatározással vagy magyarázattal szolgálni, sem szabályos, könnyen dekódolható és követhető értelmezést, pláne nem direktívát nyújtani a látogató felé, ilyen értelemben mondhatjuk, tulajdonképpen „ok nélküli”. Szándéka csupán megidézni, létrehozni valamit a nézőben, ami nemcsak a művek, de a néző saját egyediségére is mutat, ahol a többértelmű üzenetben „véletlenszerűen” létrejött analógiák létrehozhatnak egy kifejezhetetlen virtuális hálót, egy olyan extra tartalmat, amelyben a dolgok látszólagos egybeesése generálja a gondolatok körforgását, folyamatos mozgását. Az egymással interferáló elemek az elmét mozgásban tartják, amely a dolgoknak ismeretlen összefüggését teremtheti meg, és ha véletlen egybeesés történik az alkotó szándéka és a befogadó élménye között, akkor ez egyike lehet annak a szinkronicitásnak, amely minden mű poézisének alapja, amelyet minden művészi kifejezés keres, épp úgy, ahogy az, aki művészettel találkozik. Az a felvetés, miszerint nem „kell” feltétlenül egy olvasatot vagy előre definiált összefüggést keresni, lehetőséget teremt a nézőnek, hogy maga válassza meg az irányait és a kapcsolódásait, saját maga teremtsen meg az együttállásait, akár más és más nézőpontokat kiválasztva, vagy azokat akár változtatva.

A kiállítás címe a művészet nyelvére átültetve tehát azt jelenti, hogy a kiállítást magában foglaló termet (annak teljes terét) egy műnek tekintem, mellyel olyan kontemplatív tér létrehozása volt a célom, amelyben a szemlélés együttesen vonatkozik

155 Beck Mihály: *A koincidencia*. Természet Világa Természettudományi Közlöny, Tudományos Ismeretterjesztő Társulat, Magyar Hivatalos Közlönykiadó, 134. évf. 7. sz. / 2003.

156 Babinszky Csilla: *Látszólag ok nélküli egybeesés*. Fészek Klub Galéria, Budapest, 2022. március 1 – április 9. babinszky.hu/hungarian/hirek_-_Koincidencia.html

minden elemre, legyen az szöveges, képi vagy installatív. A mű (kiállítás) egy állandó mozgásban lévő, folytonos szemlélődő állapot előidézésére törekszik, mely a körbe-körbe ható, egymásba hajló jelentések halmazán keresztül „a szemlélhető és a kiolvasható közötti mozgást nem engedi nyugvópontra jutni”,¹⁵⁷ ahol az elemek olyan viszonya keletkezhet, amely mozgat fizikailag, mozgatja szemünket, és mozgatja elménket. A figyelem zavart irányultságával kísért gondolati folyam elindítója kíván lenni, amely a diszkontinuitása által kikényszerített éberség révén mutat rá új összefüggésekre. Olyan élményt szeretne a nézőben kiváltani, amit csak ez a viszony tehet tapasztalatunkká, amit csak az így megmutatkozó feszültség válthat ki, mely több lehet, mint egy műtárgy magában való létezése és/vagy megértése, tulajdonképpen inkább valamifajta életösszefüggéssé, *tapasztalati mezővé* válik.

1.1. Téma, technika

Az a kortárs élmény, miszerint világunk felfoghatatlanul komplex, nemcsak az addig biztosnak hitt tudományos paradigmák átalakulását/felbomlását jelenti, hanem a teljes valóságérzékelésünket, valóságtudatunkat, és az ezekről alkotott hagyományos fogalmainkat is, úgy fizikailag, mint erkölcsi vagy szellemi vonatkozásban. A klasszikus (newtoni) fizika látszólag megkérdőjelezhetetlen tudományos axiómákból felépített rendszere biztosította azt a szilárd és egységes, biztonságosnak tűnő világképet, mely szerint a világegyetem működése megérthető, következésképp abban mindennek a helye követhető, és a szabályok mentén kijelölhető. A múlt századra azonban a világunkról alkotott tudományos víziót már a tér-idő kontinuitás einsteini elmélete uralta, melyet a 21. századra végérvényesen felváltotta a relativitást egy teljesen új szintre emelő, a perspektívák lehetséges végtelenjére alapozott tudományos gondolkodás. Ez az új szemlélet, amely éppen a klasszikus fizika kauzalitáselvének mond ellent, vagyis annak, hogy minden egy egységes folyamatba helyezhető ok-okozati láncolat része, inkább a valószínűségi összefüggéseket keresi, az ellentétek metszéspontjait kutatja, és a nézőpontok diverzifikációján keresztül a lehetőségek végtelen mezejét vetíti az egyetlen érvényes nézőpont helyére. (Ilyenek például a

¹⁵⁷ Bacsó Béla: *Kép és szó*. Filozófiai és művészetelméleti írások. Kijárat Kiadó, Budapest, 2019. 30. o.

mindennapi gondolkodással nehezen átlátható kvantum [-tér, -mechanika, -elektrodinamika, -színdinamika] -elméletek, az új részecskecsaládok felfedezése, a feltekeredett extradimenziók vagy a szuperhúrelmélet.)

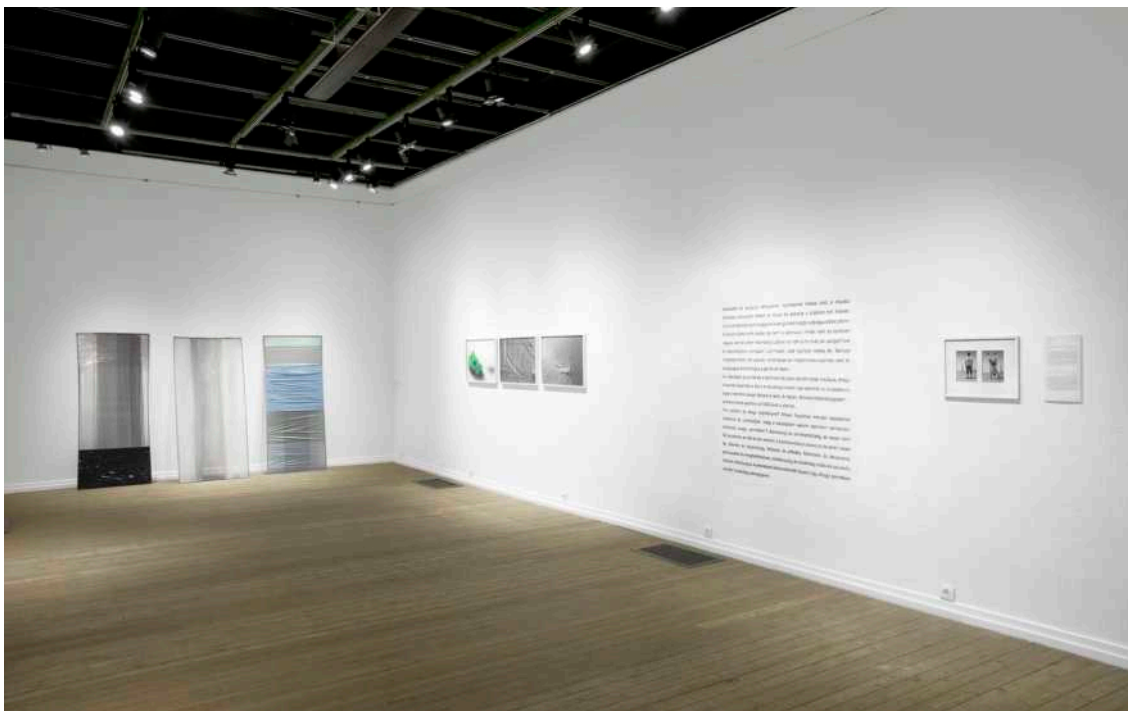
A jelenkori fizika, a kozmológia vagy az anyagtudományok területén történt roppant izgalmas felfedezések nyilvánvaló hatással vannak a társtudományokra, motiválják a filozófiát és a művészetet, ahogy hatással vannak magára a korszellemre is. Ezek az elméletek radikálisan változtatják meg a mindennapi gondolkodásunkat, új, bonyolult és kifinomult fogalmi, módszertani, ismeretelméleti és ontológiai problémakomplexumot vetítenek elénk, és jelentősen befolyásolják magáról a létről és benne a létezésünkről alkotott képünket. Bizonyos, hogy teljes világnézetünkben és minden haladó gondolatban fellelhetőek nyomai, így, mint a világot leképezni vágyó tevékenységek egyikében, a művészeti törekvésekben is. A direkt kapcsolatok keresése nélkül is fel lehet fedezni a párhuzamos potenciákat, amilyen például az a perceptív nyitottság, amely elkerülhetetlen a kortárs művészettel való találkozáskor, a köztes műfajok megjelenése vagy például az interaktivitás is, melyek a néző aktív részvételét és/vagy egyfajta dialogikus viszony kialakítását kívánják befogadó és alkotó között.

A *Látszólag ok nélküli egybeesés* című kiállítás műfajában cross-mediális, szobrok, festmények, rajzok, fotók, szövegek és installatív elemek egyaránt alkotják (XX. ábra). A médiumok közötti átjárás ez esetben egy olyan köztes stratégia, amely a nézőt egyrészt bevonja, másrészt viszont elbizonytalanítja, a médiumközi kapcsolatok megteremtésével egy általános reflexiós nyugtalanságot kiváltó hatást céloz meg. A művek vizuális feszültségét fokozni és gazdagítani szeretnék a különböző reflexiós szintek, mellyel optikai, fogalmi, érzelmi, de szellemi, intellektuális szinten is szeretne hatni. A képi, tartalmi, tematikus és formai ellentmondások a beágyazott modellek helyett a többértelműségre fókuszálnak, s integrált gondolkodásra sarkallnak, melyhez lehetőség szerint több irányba (a képekkel művekkel és a szövegekkel) elindítva, csatlakozásra invitálom a nézőt. A médiumokat és ezek stiláris jellemzőit nemcsak váltogatom, de ütköztetem is, munkáim nyitottságát így tartom fenn. Az ábrázoltat felismerjük (vagy felismerni véljük), ám a tiszta érzéki élményt megzavarja azok kontinuitásának hiánya, és a szövegek a percepciót kiegészítő fogalmi élménye. A



XX. ábra. Babinszky Csilla. *Látszólag ok nélküli egybeesés* (részlet). Fészek Galéria, Budapest, 2022.

művek a különböző médiumokon keresztül azok ellentmondásaiban rejlő feszültséget és az ebben potenciálisan megjelenő poézist ábrázolják. A kiállítást olyan műnek tekintem (melynek darabjai bár magukban is értelmezhetőek, mégis) amely egyben hozza létre az élményt, melynek fontos résztvevője lehet a néző. Az egyes művekkel és a kiállítás egészével célozom elkezdeni egy mondatot majd nyitva hagyni, szokatlan képi logikával interpretációs lehetőségeket, szuggesztiókört kínálni. A kiállítás egy nyitott inspirációs teret kínál feloldva vagy összeolvastva a medialitás zárt határait, és a kommunikációba való belépés szabadsága által a különböző horizontok feloldódhatnak egymásban. A műtárgyak látszólagos „rendezetlensége” a klasszikus és kortárs „elbeszélésmód” keveredése (XXI. ábra), a szövegek, képek és a tárgyak egymásnak ellentmondani látszó együttese az információ mezejét, a lehetséges üzenet jelentésének terét szeretné tágítani, és azt a rendezetlenségi elvet követi, amellyel a dekódolás ugyan nehezebbé válik, ám csatlakozni tud az információelmélet entrópiafogalmához, vagy ahogy Flusser fogalmaz a „minden objektívban benne rejlő entropikus törekvés”-hez. U. Eco szavaival ez „immár nem azonos az általa használt nyelv rendszerével, de nem



XXI. ábra. Babinszky Csilla. *Látszólag ok nélküli egybeesés* (részlet). Fészek Galéria, Budapest, 2022.

is egy nem létező nyelv rendje, hanem az információs lehetőségek növelése érdekében szervezett, rendezetlenségi-egységekkel tarkított beszédmód”.¹⁵⁸

A téma kétségtelen inspirációja a tudomány, a fizika és az anyagtudomány, a tág értelemben körülöttünk levő információs mező és ezek ellentmondásai, azonban a kortárs kultúra és annak értékrendje is, ahogyan nem lehet eltekinteni azokról a személyes élményektől sem, melyek minden mű rejtett mozgatórugói, és amelyek nélkül nehezen képzelhető el hiteles alkotói munka. Értékeink átalakulása és megkérdőjeleződése, azon belül a jelenkor művészetének társadalmi szerepe, a művészi létforma kiszolgáltatottsága a különböző művészeteken kívüli és belüli erőviszonyoknak, a piac, a politikai és hatalmi struktúrák által drive-olt lehetőségeknek, de a trendek változó mozgásai vagy az egzisztenciális feszültségek mind olyan tényezők, melyek úgy az alkotók, ahogy a kultúra más szereplői munkáját is annyira sérülékennyé, törékennyé teszik. Az analógiákon keresztül megélt érzéki, érzelmi és zsigeri élmény

¹⁵⁸ Umberto Eco: *Nyitott mű*, i. m., 160. o.

fordította véletlen figyelmem a műanyagok különös, már-már önálló, szinte képződményszerű, ellentmondásos világa felé.

A műanyag gyűjtőnevet a különböző technológiával mesterséges úton előállított polimerek csoportjaira használjuk, melyeknek számtalan fajtája ismeretes, és a 20. századi elterjedése óta az életünknek szinte nincs olyan területe, ahol ne lennének fellelhetők. A műanyag kétségtelenül az életünk nélkülözhetetlen részévé nőtte ki magát. Miközben számtalan jogos ítélet és előítélet övezi, s ez a mindent átszövő jelenlét viharos ellenérzéseket vált ki, hajlamosak vagyunk elfeledkezni arról, mennyi mindent köszönhetünk feltalálásának. Arról, hogy életünk nélküle nem lenne az ami, s hogy milyen jelentőséggel járul hozzá ahhoz az életmódhoz, ami a ma embere alapvetőnek tekintett szükségleteit jelenti. A műanyag létezése önmagában csupa ellentmondás. A közhelyes megközelítésen túl nem csak a kereskedelemben vagy a csomagolóiparban vette át számos anyag helyét – mely a konzumra épített piacgazdaság alapjait jelenti – de fellelhető a modern technológia és tudomány szinte minden területén az iparban pedig jelentősége felbecsülhetetlen. Ebből készülnek bútoraink, cipőink, a szemüvegünk, de orvosi műszereink vagy computereink is, vezetékeinket és épületeinket szigeteli, vagyis a legfejlettebb technológia éppúgy használja mint a sport vagy a játékipar, a csillagászati műszerek, a drónok vagy a járműveink alapelemei, szinte lehetetlen felsorolni mi mindenről kellene lemondanunk nélküle. Az 1950-es évek műanyagforradalma alapjaiban alakította át életünket, ma roppant nehezen tudjuk elképzelni milyen lehetett a világ a műanyag előtt. Azt tehát mindenképp érdemes tudomásul venni, hogy bár divatos ellenségként tekintünk rá, azonban semmiképpen nem nevezhetjük általános értelemben az ellenségünknek.

A legnagyobb mennyiségben gyártott és felhasznált polimer a nylon, a szintetikus polietilén. Hőre lágyuló szálaiból szinte selyemszerűen finom, filmszerűen vékony, akár teljesen áttetsző anyag készíthető. Mivel ezt az anyagot kapcsoljuk leginkább össze a tömegtermelés fogalmával, alapvetően a hulladékok közé soroljuk, így vált viszonyunk talán ezzel az anyaggal a legambivalensebbé. Nagyon széles körben alkalmazható, mondhatni, az elképzelhető „legalkalmazkodóképesebb” anyag. Nagy szakítószilárdságú, mégis hihetetlen hajlékonysággal bír, így ezek a felsorolt

tulajdonságok összessége, érzelmeink aktivizálásával együtt tehetik oly metaforikussá. Ha úgy hozza, szeretjük, máskor gyűlöljük, „púp a hátunkon”. Ha érdekeink úgy kívánják, amikor fel kell használni, nagyon „jól jön”, de egyébként tudni sem akarunk róla, legszívesebben inkább megszabadulnánk tőle. Kell is, nem is, de ha úgy érezzük, „sok”, sokaságával egyáltalán nem tudunk mit kezdeni. Megteremtettük, kitaláltuk, hogyan legyen tartós, azután még tartósabb, tartson egyenesen örökké, majd rémülten rádöbrentünk, hogy az „örökké” mégis egy kicsit sok. Nagyravágyásunk megtestesülésévé vált.

A doktori iskolában a hallgatók egyéni műtermekben dolgoznak, ha akarják, teljesen elzárhatják magukat a külvilágtól. Aki került ilyen helyzetbe, tudja, hogy az első, amit meg kell tenni a zavartalan alkotómunka érdekében az, hogy műhelyszerűvé kell tenni a teret, tehát lehetőség szerint mentesíteni az esetleges piszok- és festéknyomoktól. Erre a legtöbb művész valami takaróanyagot használ, elsősorban a padlóra, amire kiválóan alkalmasak a fóliák, mert olcsóak, könnyen használhatók és könnyen kicserélhetők. Vagyis a művész munka előtt „megvédi” saját magától és a felmerülő „károktól” a művészet terét.

Az intézményt takarító személyzetre a műtermek esetében extra felelősség hárul, hiszen az ott lévő egyetlen dologról vagy tárgyról sem lehet tudni, hogy éppen a művészet eszköze-e, műtárgy-e, vagy éppen azzá fog-e valaha válni. Mivel így takarítani elég nehéz, érthetően nem takarítanak, helyette hetente egyszer-kétszer a résnyire nyitott ajtón bedobnak egy szemeteszákot – kvázi esélyként. A művészek általában új helyre kerülve először akklimatizálódnak, megpróbálják „belakni” a helyet, hogy az inspirált állapotban azután zavartalanul tudjanak koncentrálni. Ebben a kontemplatív állapotban és a fólia által védett, neutralizált, ezáltal kontemplatívvá tett térben abban a helyzetben találtam magam, hogy ülök a földön, körös-körbe hajigálva szemeteszákokkal. Ott voltak a fólián körülöttem a szatyrok, zsákok elszórva, a maguk elesettségében, szinte azonnal használat után vagy már használat előtt „szemétté” degradálódva. Hasznosságuk pillanatnyisága, érzékeny létezésük, megható törekenységük, áttetsző légiességük erejével egész világot formáltak maguk körül, a szépség és a devalváció olyan érzelmi skáláját aktivizálva, melyben közeli és tágabb

értelemben az egyéni és a társadalmi párhuzamok is nagyon könnyen felfedezhetők, a legfinomabb áthallásoktól egészen a legnyilvánvalóbbakig. Míg minden művészet titokban valamiféle egyetemes öröklét felé húzódkodik, ott heverték ezek a nylonok, derengő líraiságukkal, elpusztíthatatlan sebesültségükben.

1.2. A kiállítás művei

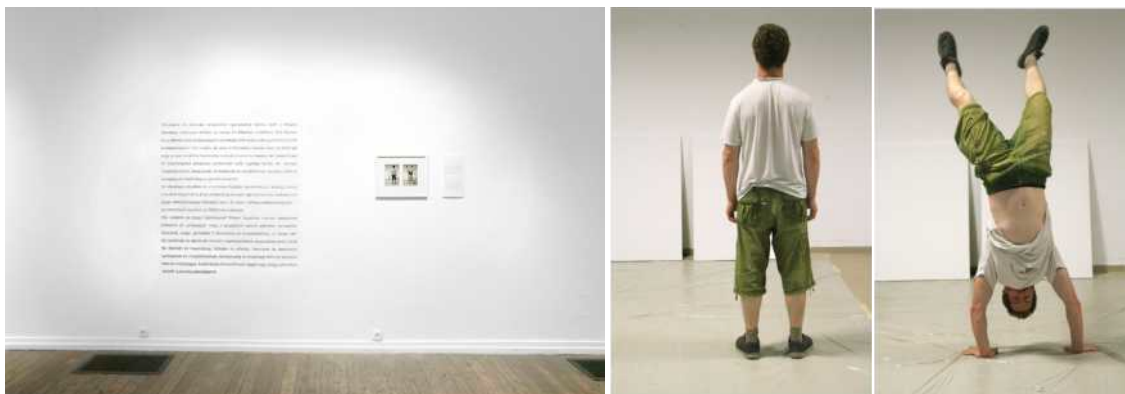
A kiállításnak nincs sem szándékolt kiinduló-, sem pedig végpontja és két irányban is elindulhatunk a teremben. Jobb oldalon indulva, *Horror Vacui* címmel fogadja a látogatót egy kettős fotómunka (XXII. ábra), amely ha úgy tetszik akár be is vezetheti a kiállítási helyzetet. A kifejezés (cím) jelentése: irtózás az ürtől, ürességtől. A munka két fotográfia egy képpé keretezve, és egy hozzá tartozó szöveg mellette kommentárként:

„Minden kőbe vésett jel tehát tudomány, bölcsesség, egyetlen képben megragadott valóságos dolog ...” Plótinosz (Enneasz, V. 8. 5–6)

Hogy a természet maga irtózna az ürességtől és mindenáron ki/betölteni kívánná azt, ugyan elavult fizikai elmélet, nyomai mégis létünk minden szintjén megfigyelhetők. Elménk valóban nem tűri a »gondolatnélküliséget«. Agyunk élvezettel rágódik mindenben, állandó »táplálékéhség« hajtja, de az érzelem és ingerhiány is maradandó egészségügyi elváltozásokat okozhat: »az ingeréhségnek ugyanaz a szerepe az emberi szervezet fennmaradásában, mint a táplálékéhségnek.« (Berne) Ez társul elismerés- és struktúraéhséggel, amely nemcsak az idő, de tárgya kitöltésére is irányul.

A művészi lét kihívása valami addig nem létező kvalitásos tartalmat a világba helyezni. A hiányt megragadni, kitölteni valami ürt, mi más lehetne maga a művészet homályos, immanens, rejtélyes, eltítkolt programja. Nam June Paik szavaival: „A horror vacui minden művészet keletkezésének alapmotívuma.”

Az üres falak és üres vásznak előtt, a munkához előkészített neutrális nylonfólián a művész alaphelyzetben, majd fordítottan, fejjel lefelé áll. Nézi a vásznat, majd fejjel lefelé a világot. Az egyszerű képi játék fontos eleme a cím, amellyel rögtön a metaforák kitágított terébe kerülünk. Elménket meditációval és egyéb pszichés módszerekkel igyekszünk kordában tartani, amelyről ugyanakkor Eric Bernétől megtudjuk, hogy „ha az agytörzs retikuláris aktiválórendszerét nem éri elegendő inger,



XXII. ábra. Babinszky Csilla: *Horror Vacui*. Látszólag ok nélküli egybeesés. Fészek Galéria, Budapest 2022.

akkor az idegsejtekben – legalábbis közvetve – elsorvadási folyamat indulhat meg”,¹⁵⁹ tehát az ember alapvető biológiai célja és szükséglete elkerülni az érzékszerveink nélkülözését, amely a szervezet leromlásához vezet. A művészet/az emberiség kettős kihívása (a falon szemben találjuk majd ennek párhuzamát) ez: a létrehozás vágyának ereje feszül össze az ürességgel való találkozástól való félelemmel – amely a *nemléte*-élményhez fűződő alapszorongásunk is.

A kiállítótérben egy megközelítőleg kétszer egyméteres felületet elfoglaló szöveg (művészi kommentár) a falon az interakció szereplőjeként kvázi mütárgyként vesz részt a kiállítási helyzetben. A falra nyomtatott szöveg nem a tájékoztatást szolgálja, és nem is műleírás, hanem egy laza, vizuális, mégis tartalmi fonállal kapcsolódik be a tér kommunikációs hálózatába. A felirat (XXII. ábra):

Társadalmi és kulturális kényszerek nyomásának hatása alatt a művész állandóan státuszára kérdez rá, művei és létezése a túlélésre tett kísérlet. Ez az állandó bizonytalansággal és kiszolgáltatottsággal való együttélést jelenti. A képzőművész nem tudós, de nem is kézműves immár, nem az építészet vagy az ipar területén hasznosítja tudását, és nem is munkás, aki szorgalmával és képességével arányosan jutalmazott. Léte egyfajta köztes lét. Szerepe megfoghatatlan, kényszerek, lemondások és megfelelések nyomása alatt él, anyagilag és erkölcsileg is a periférián kezelt.

¹⁵⁹ Eric Berne *Emberi játszmák* című könyve alapjaiban változtatta meg a pszichológiai folyamatokról való tudományos gondolkodást. Könyve bevezető tanulmányában fejt ki azokat a fizikai és pszichés jellemzőket, melyeket összefoglaló szóval „éhség”-nek jellemez, és az emberi lét alapvető szükségletének tart. Erik Berne: *Emberi játszmák*. Háttér Kiadó, Budapest, 2013. 18. o.

Az ideológiai pluralitás és a technikai fejlődés átértelmezte a kultúra, ahogy a minőség fogalmát is. Ezen értékviszonyok krízisét napi szemeteink, hulladékaink légius kétértelműsége láthatóvá teszi. A nylon „felhasználóbarátságatlan” – az életmódja azonban az 1000 évet is elérheti.

Melyek szellemi és tárgyi táplálékaink? Milyen fogalmak mentén képződnek értékeink és „emésztiük” meg a társadalom velünk szemben támasztott elvárásait, avagy „termékeit”? Alantasság és emelkedettség, az össze nem illő tartalmak az idő és tér mellett a kommunikáció asszociációs tereit tárják fel. Ellentét és hasonlóság, felfedés és elfedés, felemelés és devalváció, kontrasztok és megfeleltetések, törekénység és érzékiség reális és szürreális határán imbolyogva. A jelentések felcserélhetők éppen úgy, ahogy személyes „énünk” a külvilág jelenségeivel.

A következő, három részből álló mű a *Kontempláció* címet viseli, keletkezésének története és körülményei fent olvashatók és a képeken egyértelműen láthatók. Az elhajított szemét, a bevásárlószatyor megrajzolásához színes ceruzát választottam, ami kifejezetten ritkán használt eszköz még a rajzi műfajokban is, de alkalmasnak tűnt ahhoz az érzéki élményhez, kettős minőséghez, amit célom volt kifejezni. A főként gyerekek által használt ceruzával rajzon is meg lehet jeleníteni világító színeket, szinte beszippantja a fényt, a klasszikus eszköz a gazdagsága mellett azonban valamiféle sérülékenységet is hordoz. A szemeteszsák áttetsző, neonfényben világít, és áthatja az a furcsa törekénység, érzéki minőség ami a nylon sajátja. A sorozat két fotográfiával egészül ki, amelyen jelentéktelen részletek, kesztyűk vannak, és az „üres” felület, a műterem munka előtti csendje, a fólia végtelenje (XXIII. ábra). Az alantas, érdektelen tárgy és a meditációs és koncentrációs tér közötti különbség finommá és bizonytalanná válik. Az elemek pontos formai definíciója, formai meghatározottság és a határtalan és definiálatlan káosz a végtelen kínálta lehetőségek oppozícióját mutatja fel, szorongás és elengedés, s a függetlenedett részvételre hívja a tekintetet. A cím olyan mély és különleges *átélésre* utal (a korábban definiáltakon túl) azt a megismerési *technikát* jelenti, amely során a szemlélő a vizsgált dologgal „egygyé válik”, vagyis általa tárgyanak legbelsőbb lényegét kívánja megismerni. A kontempláció egy szándékolt kapcsolat.



XXIII. ábra Babinszky Csilla: Kontempláció. *Látszólag ok nélküli egybeesés*. Fészek Galéria. 2022.

Továbblépve, a terem középpontjában egy három darabból álló, a terem zárófalát elfoglaló installációt látunk, mely az *Absztraktok I–III.* címet kapta (XXIV. ábra). Az absztrakció fogalma az ábrázolásban rejlő lehetőségeket és egy anyag szimbolikájának áthatásait kutatva alapvető. Azonban kifejezetten érdekes, hogy míg maga az *abstract* (latin) szó *elvontat*, épphogy a valóságtól való elvonatkoztatást vagyis eltávolodást jelenti, és általánosan is így használjuk, addig a művészet éppen azt az ábrázolásmódot érti alatta, ami az addig ismert ábrázolás indirekt fogalmát alapjaiban utasítja el egy, a „valósághoz” való direkt és abszolút viszony megteremtése érdekében. Azt mondja magáról, hogy nem *valamit* ábrázol, hanem kizárólag és egyenesen azt ami, az elbeszélő ábrázolás ellenpontjaként önmagát „beszéli” el. Így nyugodtan tekinthető a természeti világ objektiválási vágyának is, melyben a dolgok nem valamiért, hanem magamagukért léteznek, ami a világműködést nem „másolni” akarja, és nem is szimbolizálni, hanem magáért létezőként fogja fel. Nem véletlen hatott olyan felszabadító erővel a művészetre, s az sem véletlen, hogy az iránta való lelkesedés máig



XXIV. ábra. Babinszky Csilla: *Absztraktok I–III*. Fészek Galéria, Budapest, 2022.

időről időre újraéled. Ha a közönség megérti – márpedig megértette – azt az egyetemes nyelvet amelyben nem kell keresni a konnotációk sokszor szövevényes megfejtését igénylő közvetettségét, akkor nyugodtan fürdőzhet annak a közvetlenségében, ami szerint minden az ami, felismerhető, és azonos önmagával. A szó szoros értelmében így éppen a klasszikus ábrázoló művészetek képviselik a legkomplexebb absztrakciót, vagyis a legtöbb áttételt (valóságtól való elvonatkoztatást) megvalósító vizuális gondolkodást. Hiszen mi más, ha nem egyedül az elvonatkoztatás az, amin keresztül egy vonal vagy egy folt képes önmagától független jelentéssé válni. Ennek a szubsztancialitásra törekvő műformának az alapvető paradoxona eszerint az, hogy az absztrakció klasszikus értelmében az absztrakt művészet a legkevésbé absztrakt, azt „absztrakttá” éppen az a hozzáadott gondolat, vagy a hozzágondolt jelentés teszi tehát, ami ellen lázadni látszik. Az itt kiállított installatív művek kiindulópontja az, hogy kizárólag az anyag, a nylon felhasználásával, egyszerű „állításokkal” olyan képi minőséget teremtsék, ami egyáltalán nem akar ábrázolni valami tőle függetlent, a

létrehozott forma és a színek jelentése azonos lehet önmagával, azok saját jogon, saját minőségben, saját erővel önmagukat jelentik ki. Egy anyag direkt, áttétel nélküli felhasználásával azonban a jelentés mégis kettős: a nylon (az anyag) önmaga is marad, de eszközzé is válik, mely formát alkot (például vonalat). Hogy ki mit lát, a fiókjában lévő zsákokat, amibe a szemetet rakja, vagy a formát, amit ezek megrajzolnak, az a tekintettől függ. A műben megnyilvánul a művészet ábrázolással vívott küzdelme is, a tartalom és a forma, maga a képfogalom mint olyan tényleges és lényegi absztrakciója és a jelentéshez fűződő elementáris, komplex és paradox viszonya. Ez esetben a tárgy, megtartva saját jelentését, *a kép* jelentésévé is válik.

Az absztrakt művészet lemond ugyan a „tárgyáról” (és az attól független, szintiszta művészetként definiálja magát), a *tárgy* azonban hajlamos visszavenni a hatalmat a *szubjekum informáló, kijelentő gesztusától* (Flusser), ha úgy tetszik, *objektív entrópiája* feléled. A vaskeretbe feszített szemeteszákok és csomagolóanyagok úgy állnak előttünk mint valami entitások, melyeken az anyag valósága éppúgy érvényesül, mint a a színek és fények játékában megszülető felület önálló képi hatása.

Az installáció bal oldalán egy kétméteres rajztáblára csippentve egy leengedett vágatlan tekercs papírt látunk rajta egy rajzzal (XXV. ábra). A munka a *Bármi lehet* címet kapta, nem véletlenül. Inspirációját egy sok évvel ezelőtt beégett kép adta: a szájukból kilógó nyilont, a műanyagzacskókat éppen emésztő tehének megdöbbenő látványa, ami az ezredforduló környékén tett indiai látogatásom óta kísértett. Vallásosság nélkül is fájdalmas a képzavar, a legmagasztosabb fogalmának összekapcsolódása, a „szentség” eledelévé váló közhelyes és ócska, a mindennapi életünk észrevétlen, szerves részét alkotó, ám a környezeti „zajok” csoportjába sorolt és oly gyűlölt közötti viszony. Nagyon könnyű feltenni a magától értetődő kérdéseket: Mitől tartunk valamit értékesnek? Milyen eszmék és fogalmak, mely tárgyaink képviselik azt? Mi az érték viszonya a valósághoz? Kultúránk alapvetően értékei mentén meghatározott, ez az, ami láthatatlan hierarchiákat teremt, amin keresztül a kultúra definiálja önmagát. Az, hogy egy társadalom mit tart értékesnek, megírja jelenét, meghatározza a jövőjét és (újraírja) a múltját. Preferenciáink, öntudatlan választásaink függnek ettől, létünk e hierarchia mentén értelmeződik. Az életnagyságú

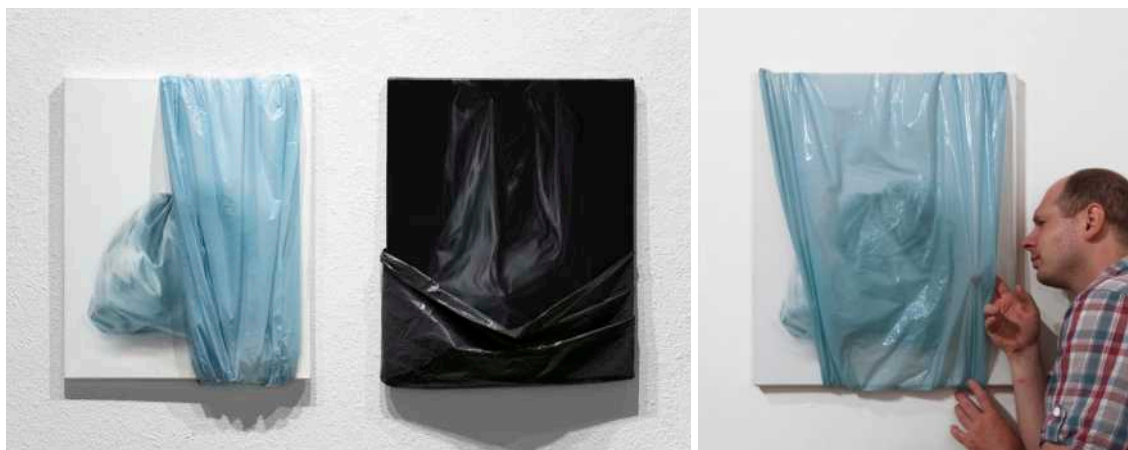


XXV. ábra. Babinszky Csilla: *Bármi lehet.* Fészek Galéria, Budapest, 2022.

rajz egy őz-szerű állatot ábrázol, ami egyetlen valós állatnak sem felel meg pontosan. Egy hangsúlyos, szőrrel borított vad, a kifejlett állat és a gida furcsa ötvözete, árnyék és pupilla nélkül, szájánál az egyetlen színnel a rajzon, egy nylonzacskóval. A felfedezhető, nyilvánvaló ellentétek (csak a legegyszerűbbeket említve): természetes, mesterséges, élő, élettelen, a vad és a szelíden bűbájos, állatias és légi, hasznos és értéktelen, alantas és fennkölt – hosszan sorolhatók. Első ránézésre könnyen befogadható és elbűvölően egyszerűnek tűnik, mégis, van benne valami zavarba ejtő, valami furcsa. Tekintetünket elcsábítja, aztán elbizonytalanítja. Azonnali örömeire irányuló vágyaink becsapja, először elkap, megállít, majd megzavar, ellentmondásaival a szemlélődésbe szeretne bevonni. A térben lebegő, mégis legelő állat nem valamiféle látvány illúzióját adja, nem leplez el semmit, a papír megmutatja önmagát, nem válik „képpé”, ahogyan a rárajzolt sem akar élővé válni, nem akar konkurálni semmilyen valósággal. Nem tudjuk mi ez, mit tesz, létezése is és a cselekvése is bizonytalan. Bármi, és bármi lehet.

Nem úgy, ahogy a következő festménypár, a hozzá tartozó fali szöveggel, melyeken első látásra az egyértelműség kísértésével kecsgetve, lexikálisan a klasszikus olaj-vászon technikával barokkosan megfestett képpáron (XXVI. ábra) nylonzsákokat látunk felaggatva és ledobva. A térből kiragadott fehérben fénylőt fehérén, és feketét a feketén, melyek első jelentésükben csupán olyan bugyrokot ábrázolnak, amiknek nincs tere, sem ideje, csupán tartalma (az ábrázoltnak és a valós zsákoknak is). Technikája és anyagai, valamint témája a hagyományos és kortárs közötti bizonytalanság zónájában húzódik meg. Az olajfestmények azonban nem láthatók teljesen, mert egy egyszerű vizuális közbeavatkozással mindkettő félig le van takarva azzal a tárggyal (nylonzsákkal), amit a kép maga ábrázol, amivel egyszerre lesz konkrétabb és annak ellentéte is, határozottabb, de titokzatosabb is. Tehát a festmény egy zacskót ábrázol, ami tartalmaz valamit, amibe viszont a kép nem enged betekintést. A valódi nylon szintén áttetsző, ami pedig a képet nem engedi teljesen láttatni, a saját magát ábrázoló festményt takarja el. A látvány és az ábrázolás egymást kiegészítik majd elfedik, bizonyos értelemben dupla tautológiával: Önmagát jelenti ki, ábrázolja, önmagát foglalja magában, ugyanakkor önmagát fedi is el. Optikai és fogalmi, kivetülés és megkettőződés, mindezek egyszerre, állítás és tagadás, folyamatos önellentmondás. A mű címe *Self-Sabotage*.

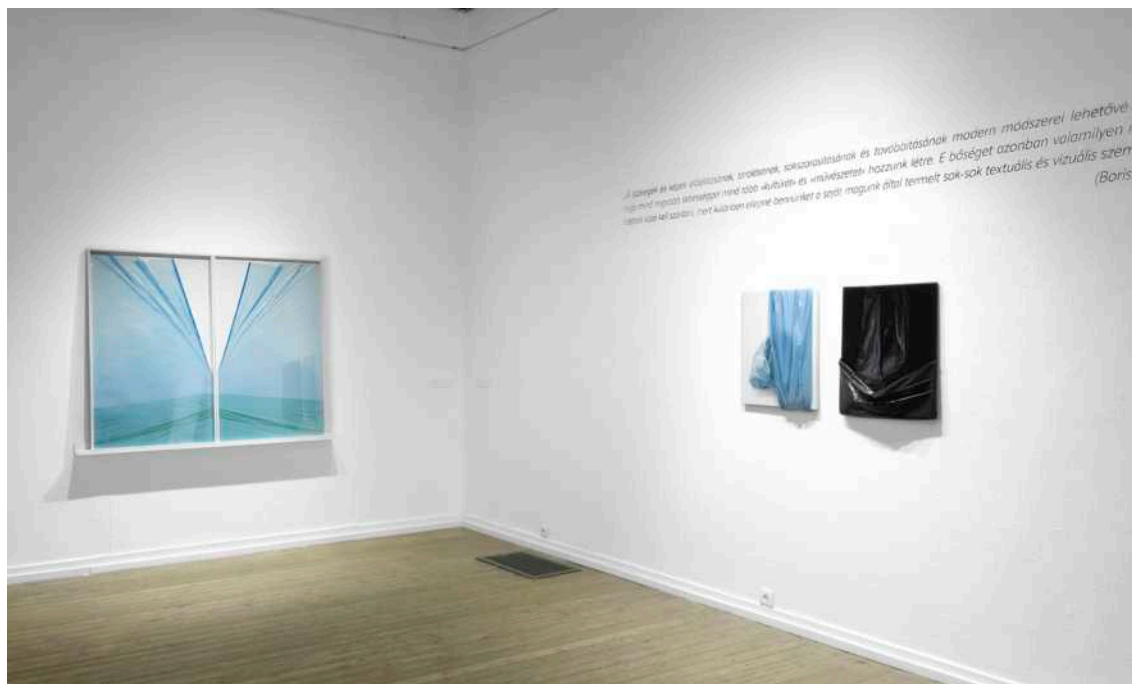
A *szabotál* ige általános jelentése: az elvégzendő feladat szándékos nem teljesítése vagy hibás végrehajtása, megakadályozása, annak gátlása, megtagadása vagy



XXVI. ábra Babinszky Csilla: *Self-Sabotage*. Fészek Galéria, Budapest, 2022.

kijátszása. A self-sabotage kifejezés egy, a pszichológia által jól ismert, a közbeszédbe is beépült ellentmondásos viselkedésformát ír le. Szaknyelven: pszichológiai ellenállás. Egy meglehetősen ravasz viselkedés ez, melyet kudarcjai megismérlésétől rettegő énünk alakít ki magának amellyel biztonságosan mindig elkerüljük célunkat. Önszabotálásnak tulajdonképpen azt nevezzük, amikor valaki saját maga áll kiteljesedése útjába anélkül, hogy ennek tudatában lenne. A cím jelképes, behelyettesítő, egy olyan szókép, ami segítségével az ábrázolt metafora jelentését segít kiterjesztetten szemlélni, a rejtett lehetőségekre mutatni. Ahogy a képek, a fölé írt szöveg is reflexiós interaktivitásra, tágabb összefüggések keresésére invitál (XXVII. ábra). A két kép felett olvasható idézet: „A szövegek és képek előállításának, tárolásának, sokszorosításának és továbbításának modern módszerei lehetővé tették, hogy mind nagyobb sebességgel mind több »kultúrát« és »művészetet« hozzunk létre. E bőséget azonban valamilyen módon határok közé kell szorítani, mert különben ellepne bennünket a saját magunk által termelt sok-sok textuális és vizuális szemét.” (Boris Groys)

Az első vagy utolsó, kezdőnek, de zárónak is tekinthető *Anyag és Antianyag* című munka egyértelműen összekapcsolódik nemcsak a mellette levővel, de a vele



XXVII. ábra. Kiállítási részlet: *Látszólag ok nélküli egybeesés*. Fészek Galéria, Budapest, 2022.

szemben lévő (*Absztraktok*) művel is. Könnyed vizuális jelekkel, technikailag egyszerű szituációt akartam: a két anyagot versenyeztetni, közöttük rivális helyzetet létrehozni. A papír és az akvarell a művészet két legősibb anyaga, ezredéves múltjukkal a legrégebbi hordozó eszköznek tekinthető, a műanyag pedig az egyik legújabbnak. Míg az elsőhöz romantikus érzelmeket fűzünk, addig a másiktól szabadulnánk. A művészet alapvető törekvése valamiféle fizikai-szellemi „öröklét”, a műanyaggal pedig az a legnagyobb problémánk, hogy elpusztíthatatlan. A versenyhelyzet költői kérdése azonban, vagyis hogy melyik bírja tovább, kapcsolatba hozható a fizikát és a filozófiát alapjaiban mozgó kérdésekkel is.

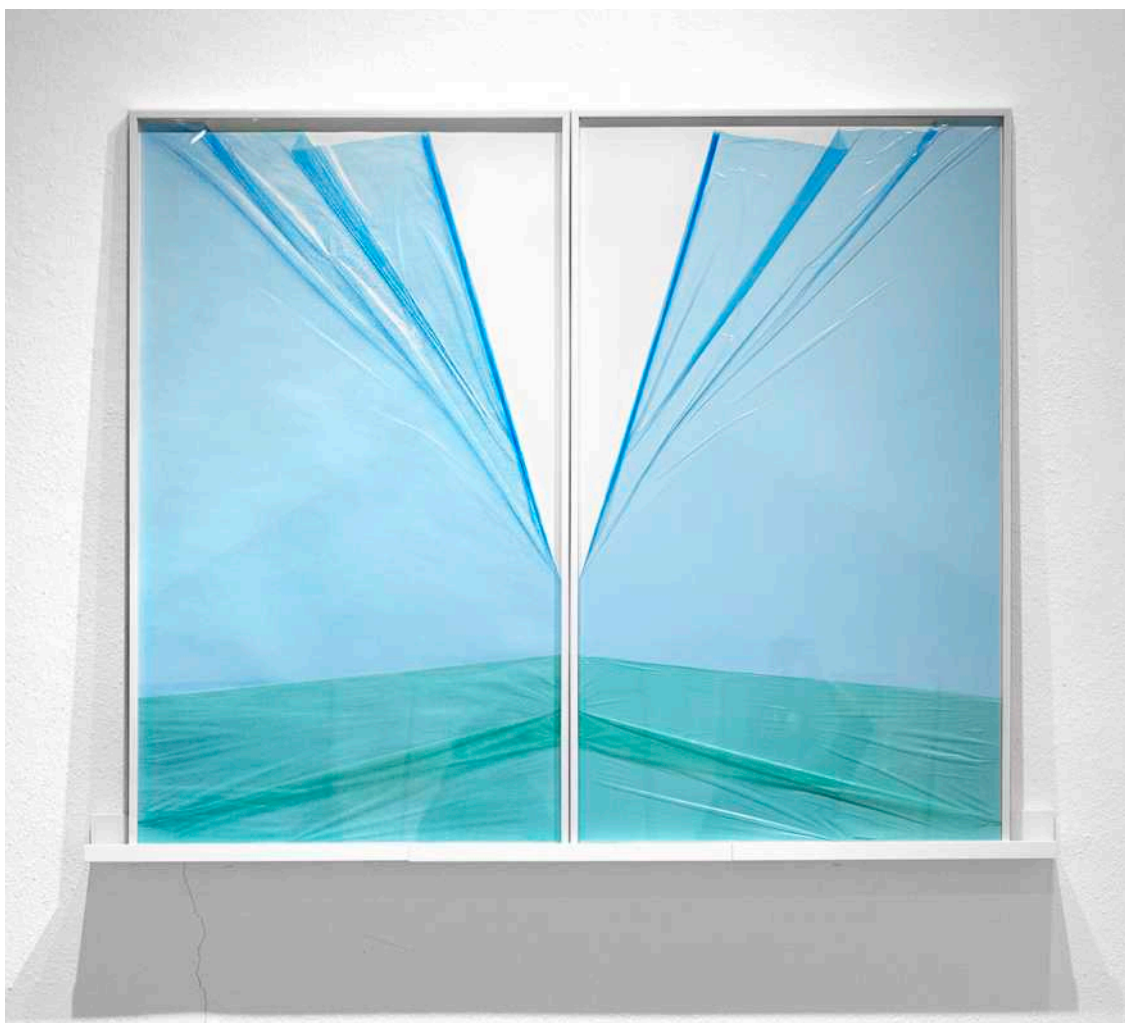
„A modern tudomány világképe szerint minden energia, azaz véletlen, valószínűtlen egymáshalmozódás, az anyag kialakulásának lehetősége. Egy ilyen világképben, az »anyag« nem más, mint egy ideiglenes, egymással kapcsolatban álló halmozódásokból felépülő sziget (torzulás) a lehetőségek nagy energiájú terében.”¹⁶⁰

A fizika legújabb tudományos állása szerint a világegyetemet anyag és antianyag együttesen alkotja.¹⁶¹ A részecske töltéstükrözése következtében létrejövő antirészecskék hozzák létre az antianyagot, ez a ma fizikájának egyik legelképezhetőbb felfedezése de máig legnagyobb rejtélye is. A részecskéknek általában van *antirészecskéjük*, melyek azok „tükörképei”, s melyek töltésjellegű tulajdonságai ellentétei az eredetinek, míg minden más fizikai paraméterben pontosan megegyeznek vele, vagyis nincs elvi különbség közöttük. A szimmetriák a részecskefizikában alapvető szerepet játszanak, gyakorlatilag minden a szimmetriákból keletkezik: ezek vezetnek a megmaradási törvényeinkhez.¹⁶² A fizikai kísérletek során a szimmetria-sértés az, ami lehetővé teszi, hogy a keletkező antianyagot meg lehessen figyelni és információt szerezzenek arról, miért és hogyan is térnek el egymástól a részecskék és antirészecske párjaik. Bár már sikerült olyan atomot is létrehozni ami egyszerre

160 Vilém Flusser: *Forma és Anyag*. *Cirka Művészeti folyóirat* 2022/12. cirkart.hu/2022/12/29/forma-es-anyag/
letöltés: 2023/04/15.

161 Antianyagot a földön eddig csak laboratóriumi körülmények között sikerült létrehozni, de az anyagtudomány és az orvostudomány már így is számtalan helyen hasznosítja (például az orvostudományban a tumorok elpusztítására).

162 Bővebben: Horváth Dezső: Szimmetriák az elemi részecskék világában. *Fizikai Szemle* 2003/4. 122.o. fizikaiszemle.hu/archivum/fsz0304/hod0304.html letöltés: 2023/04/15.



XXVIII. ábra. Babinszky Csilla: *Anyag és Antianyag*. Fészek Galéria, Budapest, 2022.

tartalmaz részecskét és antirészecskét is [sic!], az anyag antianyaggal találkozáva, nagy mennyiségű energia kíséretében mindkettő megsemmisül (kölsönös szétsugárzás: annihiláció). Munkám az *anyagot* önmagában létező magánvalóként, de jelenségként és metaforaként is tekinti.

Egy nagyméretű ongrofoam (pvc) tábla védőfóliája feltépésének mozdulata közben létrejött véletlen helyzet „kimerevítése” vált a képpár témájává (XXVIII. ábra). Az egyik, az eredeti, csupa műanyagból álló darab, a vízfestmény pedig ugyanaz megfordítva, a véletlen pillanat tükörképének a megfestése. A két egymással tükörbe állított tábla tehát állításában azonos, anyagában és helyzetében azonban ellentétes. A

kettős kép tartalmi szimmetriája folytán információcsere és visszacsatolás is, olyan véletlen egybeesés, amiben az alkotók szinergiája folytán létrejövő új minőség a valóságérzet, illúzióink másik olvasatát adhatja.¹⁶³ A mű a tükrözéssel létrejött hasadék szimmetriája folytán formailag szó szerint „kinyílik”. „Eredetileg ez valahogy így nézhetett ki: a jelenségek világa, amit az érzékeinken keresztül felfogunk, egy formátlan massa, amely mögött, az elmélet érzékek feletti perspektíváin keresztül feltárható örök és változatlan formák rejtőznek. A jelenségek formátlan masszája (az »anyagi világ«) egy illúzió, s az elméleti eszközökkel feltárható valóság, az illúzió mögött elzárt formákból áll (a »formai világ«). A feltárás során pedig megláthatjuk, a formátlan jelenségek hogyan öltének formát, és foglalják el azokat, hogy utána továbbállva ismét formátlanok legyenek.”¹⁶⁴

1.3. Szöveg szövet

Összegezve és kapcsolódva tehát, az eddig leírtak szerint a művek mellé egyenrangúan sorolt, az asszociációs affinitást elősegíteni hivatott szövegek szerepe a kiállításon a művek közötti allegorikus viszony megteremtése, amely az anyagokat és technikákat olyan eszköznek tekinti, melyek együttese szimbolikus olvasatban metaforaként hozza létre azt az értelmezési mezőt, amiben mind a látvány, mind pedig a szövegek többé válhatnak önmaguknál. Az egyenértékű szereplőként megjelenő szöveg ez esetben több lehet, mint annak egyszerű olvasata, a látvány pedig több lehet, mint a vizuális jeleinek képe. Az együttesük által megvalósuló kommunikációs felület célja megkérdőjelezni az egyszerű hozzárendelést, s a szimbolikus olvasatban megteremteni a lehetőségét

163 Ha az értekezés hossza megengedhetné, hogy a képpár látványának további „véletlen egybeeséseit” előhívjuk, metaforikus rétegeinek további esetleges konnotációit bontogassuk, a kinyíló függönyszerű fátyol látványa eszünkbe juttathatná akár a művészettörténet egyik legrégebbi és legszimbolikusabb történetét is, melyet Plinius *Naturalis Historia* (77.) című remekművében hagyott ránk. Parrhasziosz a valóság hú ábrázolásáért vívott versenyét Zeuxisszal, mely Parrhasziosz győzelmével zárult, aki oly élethűen festett meg egy függönnyt, hogy azzal nem csak a madarakat, de még művésztársát is becsapta. Zeuxisz ugyanis azt hitte, a mű a függöny mögött van, s hogy láthassa, el akarta húzni. A függöny, megőrizve a történet szimbolikus tartalmát a későbbi trompe l’oeil ábrázolásoknak is kedvelt motívuma lesz, de az elhúzott függöny azóta is általános szimbólumává vált a valóság el- vagy éppen az igazság felfedésének. Olyannyira, hogy szóhasználatunkba is beépült mint pl. a „lepel le hull” vagy a „függöny mögé nézni” kifejezésekben, melyek máig egyértelművé teszik, hogy a függöny mögött valami „valódit” találunk, vagyis maga az *igazság* tárul fel.

164 Vilém Flusser: *Forma és Anyag*, i.m.

azoknak a másodlagos (allegorikus) jelentéseknek, melyek elősegítik az „azonnal látott”-on túli interpretációt, és segítenek további perspektívát adni a műnek.

Az interaktivitást ez esetben az a láthatatlan, hipotetikus dialógus képviseli, melynek célja a nyitottság poétikus terét létrehozni. A képek és a szövegek egymásra hatása, a mediális sokszínűség, a képi és tartalmi paradoxonok következtében létrejött interferencia (*egybeesés*) a nézőt kényszerű reflexiós állapotban tartja, mozgásba hozza, és olyan tartós reflexivitást követel tőle, amely a fókusz megosztása által feléleszti a képzelőerőt. A kiállítás egy sajtószerű ingerfelületként funkcionál, ami az interferencia során létrejövő feszültségen keresztül a többretegű élmény fokozását szolgálja. A művek érzéki vizuális megjelenésükkel magukhoz húznak, de nem engedik a szemlélőt belesimulni egy töretlen kijelentésbe, a szöveg és a kép kétértelműsége meggátolja a közvetlenséget és állandósítja a reflexiós állapotot. A két alkotó (kép, szöveg) a befogadóval találkozva létrehozhat egy speciális, elvében leginkább a holográfiához hasonlós interferenciaképet, amely során olyan koherencia jön létre az alkotók között, ahol egy többdimenziós térbeli helyzet által lehetségessé válik a teljesebb információ felvétele. A holografikus szövetet a két nyelv közötti rezonancia hozza létre, az a bizonyos kiegészítő „visszaverődő fénynyaláb”, a referencia(hullám), ami ahhoz a transzformációhoz kell ami a hologramot létrehozza, maga a néző lehet. Szerencsés esetben a véletlen egybeesések, bizonyos szinkronitás következtében létrejöhet a művet alkotók koherenciája, ez által szimbolikusan, az „ábrázolt”, a tartalom – ha úgy tetszik a valóság – többdimenziós „képéhez” kerülhetünk közelebb.

Ez egy kommunikációs stratégia, amely ugyan integrálja a szöveget, azonban azt csak viszonyaiban létezőként fogja fel. A szövegek intermedialitása ez esetben médiumközinek, konkrétan képközinek tekinthető. A szöveges elemek: képcímek, a mű mellett közvetlenül elhelyezett kommentár és a feliratok együttese azok, amik a vizuális elemeikkel egymást ellenpontoszva, egymás után és mellett vagy éppen szemben, viszonylataikban, egymással interakcióban bontják ki a jelentésmezőt. A kiállítás textualitása így túllép azon a klasszikus értelemben vett textuális ruhán, amely „felöltöztetni” hivatott a művet, a Groys által szellemesen „textuális bikini”-ként aposztrofált kommentáron. Ez a típusú szöveg nem magyarázat, a műnek inkább

szövet-szerű alkotóelemévé válik. A textus szövedéke kép és szöveg közös hálózatának alkotórésze, melyet a mű nem „felölt” magára, sokkal inkább eggyé válik vele, az inkább a bőrévé, a mű testének szövetévé lesz. A szövegek intertextualitása hasonló a képek stiláris idézetszerű keverékéhez, nem egy-értelműségeire hanem áthatásokra törekszik, egy szemlélődésre építő, analogikus gondolkodást indukál. A szöveg és a kép közötti dinamikus viszony a szemlélés és olvasás egymásra hatásával a szemlélhető és kiolvasható közötti mozgást gerjeszti, nem engedi nyugvópontra jutni. Nem az írásban rejlő tart a képi megvalósulás felé, sem fordítva (a kép az írásban feltárulás felé), az alkalmazott jel ez esetben többé válik, mint önmaga, több, mint amit betű szerint kiolvashatunk belőle. A szöveg tartalmi „áttetszősége” légius jelenléte pedig párhuzamba hozható a felhasznált anyaggal ugyanúgy, ahogy a témájával.

A megjelenő új aspektusok mentén olyat szeretne láthatóvá tenni, ami azonban a kép élő közvetlenségét nem akarja megszüntetni, ellenkezőleg, egyenesen ki akarja emelni azt. Vagyis a mű komplexitásával nem szünteti meg a mű érzékiségét, tehát nem mond le a „retináról” sem, sokkal inkább a kíváncsiság felébresztésére, a percepció tágítására, az érzékeink és az értelem *szinergikus* működésére kíván hatni. Érzékisége azonban nem csupán a szemlélő ingerközeli rétegeit célozza, hanem „imaginatív esztét”¹⁶⁵ is.

„Vagyis a művészet – kép vagy szó egyként – képes egy csak rá jellemző és általa/önmagán keresztül végbevitt látszatot teremteni, ami mégis igaz és másként nem is manifesztálódik.”¹⁶⁶

165 Herbert Read (*The Philosophy of Modern Art*, 157. o.) „nem-következtető, imaginatív észnek” nevezi a szem szavakra nem képes, csak az optikai rendszerben munkálkodó nem-fogalmi intellektualitását. Lásd: Gehlen, i.m., 91. o.

166 Bacsó Béla: *Kép és szó*, i. m., 32. o.

VIII. KÖVETKEZTETÉSEK

„Minden megismerés a tárggyal való emocionális találkozással veszi kezdetét. Ez az emocionális találkozás nemcsak előfeltétele a későbbi megismerésnek, de egyben a megismerés első lépcsője is. [...] Ezért lehetséges, hogy egy bizonyos szinten művészet és tudomány végül is találkoznak egymással. És ezért fogható fel a megfigyelés és az elméletalkotás folyamata egyazon dinamikus folyamat két oldalaként.”¹⁶⁷

A világra való ráeszmélésünk kezdetén csecsemő létünk a beleézés és a gondolkodás sajátos ötvözetében „egyszerre volt [...] költő és teoretikus” – tudjuk meg a pszichés működés archaikus szintjeinek specialistájától, B. Golse pszichoanalitikustól, aki azt is állítja: a csecsemő egyszerre tapasztal és alkot elméleteket. A pszichológiai kutatások egyértelműen alátámasztják, hogy a csecsemő a fokozott figyelmi állapotok során olyan osztályozó és összehasonlító munkát végez, amely során direkt kapcsolatot teremt a percepciók szenzoros és absztrakt szintjei között, így alakítja ki a világhoz fűződő igen személyes, csak rá jellemző viszonyát. A gyermek képes átjárást teremteni a tapasztalatai érzékelő szintje és a távol lévő dolgok szimbolikus elméletbe foglalása között, vagyis Golse szavaival: „a csecsemő eleve rá van »kényszerítve« a filozofálás munkájára”.¹⁶⁸

Amint azt már megtudtuk, a görög *theoria* szavunk (etimológiai) jelentése: megfigyelés, szemlélődés, miszerint az elméletalkotásunk szorosan összefügg a megfigyeléssel. Amikor valamit ‘megfigyelünk’, tulajdonképpen érzékszervi együttműködés történik, amiben minden érzékszerv részt vesz, bár változó

¹⁶⁷ Bernard Golse: *A megfigyelés: Az elmélettől a gyakorlatig és a gyakorlattól az elméletig*, i. m., 15. o.

¹⁶⁸ Uo. 15. o. A csecsemő viselkedésének megfigyeléséről alkotott elméletek bizonyítják, hogy „a csecsemő a megfigyelés során »megszállja« a tárgyat, libidinális kapcsolatot alakít ki vele, és ebből kiindulva alkotja meg a tárgy megismerésére vonatkozó egyéni elméleteit. A megfigyelés, mivel éppen a tárgymegszállás és elengedés kettős mozgásának metszéspontjában fekszik, képes megteremteni a kapcsolatot gyakorlat és elmélet között, melyek így dialektikusan szerveződnek köré. [...] Bár a szimbolikus műveletek először még meghaladják képességeit, a csecsemőnek lassacskán mégiscsak filozófussá kell válnia, azaz költővé, teoretikussá, de egyszersmind kutatóvá és klinikussá is ahhoz, hogy megalkossa maga számára a távollét elviselésének metapszichológiáját, amelyet elsőként saját testében, saját érzékletei által fogalmaz meg.” Golse: *A megfigyelés: Az elmélettől a gyakorlatig és a gyakorlattól az elméletig*, i. m. x. o.

intenzitással. Figyelmünk azonban mindig kifelé és befelé is irányul egyszerre, érzelmeink és gondolataink elválaszthatatlan összefonódását létrehozva. A kutatások rámutatnak, hogy *megfigyeléseink* elkerülhetetlenül erős ösztönimpulzusokat indítanak el bennünk, ezért a megfigyelés nélküli elméletalkotás veszélye az, hogy a dolgok *megtapasztalására és átérésére* nem jut idő. A csecsemő figyelmét először az *emocionális kontextus* ragadja meg, ez indukálja a további működéseket és tölti meg tárgyat a jelentés tartalmaival. A csecsemőkori megfigyeléseink során képesek vagyunk megteremteni a kapcsolatot gyakorlat és elmélet között, mert a megfigyelés aktusában ezek éppen egymás metszéspontjában helyezkednek el (bár az utóbbi nyilván csak később tudatosul). Vagyis létünk első napjaiban *theoria* és *praxis* még nem választható el egymástól.

Ezzel visszaérkezünk az érvelés bevezetőjében feltett kérdésekhez, miszerint hogyan egészítheti ki egymást a mű készítésében és az átélésében is tudatosság és élményszerűség, elmélet és gyakorlat, vizualitás és verbalitás egy olyan dinamikus együttműködés során, amely a művel kapcsolatos észlelés elmélyítése által fokozhatja esztétikai élvezetünket is. Gadamer (*Teória dicsérete*) a következőképpen fogalmazza meg azt – a már említett – intellektuális percepciót, amit a görög *theorein* kifejez: „Nem más ez, mint hogy átadjuk magunkat valamiként annak, ami van, ami ‘számunkra’ a legfőbb kiteljesedése annak, ahogy ‘jelen’ vagyunk – nem egy ‘öntudat’, hanem az életnek az a fokozódása, amit a görögök *theoriának* neveztek és az isteni nem is állt másban a számukra, mint benne tartósan jelen lenni.”¹⁶⁹

A disszertáció abból a felvetésből indult ki, hogy a ma kortárs képzőművészeti praxisában verbalitás és vizualitás kölcsönös feltételeivé váltak egymásnak, s ez az összefonódás a jelen művészetét alapjaiban meghatározza, annak egyik lényegi részévé vált. Számos kortárs művészeti praxis konkrétan is épít verbális elemekre, azonban az, hogy egy művész verbálisan értelmezhető folyamatba is tudja ágyazni munkáját, az mindennapi gyakorlattá és olyan elvárássá vált, melyet korunk a művészeivel szemben támaszt. Az értekezés alapját tehát az a hipotetikus, a verbalitás és vizualitás között

169 H. G. Gadamer: *Lob der Theorie*. (1980), *Neuere Philosophie II*. G. W. Bd. 4. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1987. 50. o. Idézi Bacsó Béla: *Az elmélet elmélete*, Jelenkor 50. évf. (2007), 2. szám, 182. o.

létrejött kortárs dialógus képezi, amely állításom szerint a kortárs művészeti praxis megkerülhetetlen részévé vált, a két médium között lévő nyilvánvaló feszültségek ellenére. Állításom szerint, minthogy a mű mindenképpen részt vesz egy verbális diszkurzusban, a művész szemszögéből a döntő kérdés az lesz, hogy hogyan tudja a dekódoló nyelvi rendszert használni úgy, hogy az ne oltsa ki az imagináriust. Egy másik irányból nézve pedig az, hogyan irányíthatja a művész a művét körülvevő diszkurzust úgy, hogy az leírás helyett inkább üzenetté, a saját üzenetévé válhasson.

Áttekintve a megtett lépéseket, a problémafelvetés után kérdések sorával tűzdelve az értekezés először egy az előzményeket felsorakoztató történeti áttekintésben bemutatta azt az utat (*logosz* és *eidosz* dialektikáját), és azokat a művészeti mező különböző ágenseit érintő válságokat, melyek során a képzőművészet teljes nyelvezete átalakult, amelyek a ma művészeti praxisához és a művészet kommunikációjában létrejövő alapvető változásokhoz, ahogy a művészszerp új paradigmáihoz is vezettek. Azt azonban, hogy a műalkotás „közlése soha nem meríthető ki egyszer s mindenkorra fogalmilag”,¹⁷⁰ először a pszichológia kutatásaival támasztottuk alá, melyben a – művészi praxis szemszögéből – összevetettük az elmélet és a gyakorlat mentális működési modelljeit. E szerint a két modell, az elmélet tudományos megközelítése és a kreatív gondolkodás ugyan egymástól teljesen soha nem szétválaszthatók, mégis az elme működésének ellentétes pólusait reprezentálják. Bár az alkotóképesség egzakt meghatározása (és tudományos elválasztása) még mindig problémákba ütközik, jelentős szakirodalom támasztja alá a konvergens (analitikus) és divergens (integratív) működés gondolkodásunkban betöltött eltérő szerepét és ezek funkcionális különbségeit, ahogyan azt is, hogy melyek azok a személyiségjegyek, amelyek az alkotó munkát gyakorló embereket kifejezetten jellemzik.

A szövegben vagy képben való gondolkodásnak azonban nemcsak funkcionális, nemcsak mentális, de alapvető és jellegzetesen eltérő strukturális különbségei is vannak. Ennek felvázolására tettünk kísérletet a vizualitás és verbalitás képzőművészeti vonatkozásait és összefüggéseit vizsgáló fejezetben, melynek fókuszában a két műfaj ellentmondásai, áthatásai és rezonanciái álltak. Először szöveg és kép formai és tartalmi

170 H. G. Gadamer: *Szöveg és interpretáció*, i. m., 19. o.

összevetését kíséreltük meg, és a képzőművészethez kötődő, a kortárs praxis verbális és vizuális reprezentációi közötti dialógus szövegtípusain keresztül a „vizuális kontextus” és a „verbális ábrázolás” oda-vissza ható paradox jelenségeit tártuk fel. Majd a szimultán rétegek és a műfajok közötti lehetséges „transzparencia” felmutatásának lehetőségeire törekedtünk azzal a céllal, hogy rámutassunk kép és szöveg bizonyos értelemben egymással ellentétes, ám nagyon is összefüggő viszonyában a művészi kommentár sajátos műfajára mint a feltárt problémák alternatív megközelítésének egy esélyére. Az inspiráló ellentmondások mellett a metakogníció, az elmének ez a sajátos funkciója – amely a szellemi tevékenységre való reflektáltságot reprezentálja – kiemelkedő szerepet tölthet be abban a sajátos alkotói modellben, amely felvállalja azt a kihívást, hogy a műnek többdimenziós értelmezési keretet próbáljon adni. Hiszen mint megállapítottuk, a művészet kivívott szabadsága jelentős kihívás elé állította a kortárs művészt, aki a művészeti és szociokulturális folyamatok hatására már nem tudja kizárólag a művei segítségével művészetét sem kellőképpen definiálni, sem elhelyezni, sem pedig a „létezését” és/vagy jelentőségét bizonyítani.

Miután végigjártuk azokat a legalapvetőbb mediális, történeti, műfaji, gondolkodás- és szemléletbeli paradoxonokat melyek verbalitás és vizualitás között húzódnak, az értekezés tesz egy kis kitérőt a kutatásba emelve három gondolkodó filozofikus indíttatású művészetelméleti szövegét, melyek a művészet helyére, szerepére, feladatára és funkciójára kérdeznak rá a művészet általános, azon belül is a kortárs művészeti problémák legalapvetőbb fogalmainak vizsgálatán keresztül. W. J. T. Mitchell tanulmányában a képfogalom ontológiáján keresztül a kép-fogalom jelentésrétegeihez, H. G. Gadamer tanulmányában a képi ábrázolás, konkrétan a festészet képi reprezentációjának egy költői szemléletű fordulópontjához, T. de Duve tanulmányán keresztül pedig nemcsak e fogalmak felbomlásához jutunk, hanem a képzőművészet határainak feloldódásához is, és azokhoz a mindezekből következő anomáliákhoz, melyeken keresztül de Duve rávilágít korunk művészeti pluralizmusának illúzióira, ahogy megvalósult szabadságának relatív voltára is.

A vázolt paradoxonok vezetnek el a művészet és kutatás összevetéséhez, ami mind a tárgyat, mind a korszellemet tekintve elengedhetetlennek látszik. Minthogy az

egyértelmű, hogy olyan korban élünk amely a művészetre (is) egy technikai és intellektuális kísérletként tekint, ami – mint ilyen – fókuszába a megújulást és a saját nyelvezetének új lehetőségeit helyezi, a művészi kutatás mibenléte és a lehetőségei kiemelt jelentőségűvé válnak. A tudományos gondolkodás és elemzés módszereinek az agy működésére ható, a pszichológia által feltárt folyamatai és különbségei után a tudományos kutatás/kísérlet és a művészeti kísérlet összevetése nemcsak kézenfekvő, de elvezet a – 20. század művészeti folyamatai óta megkerülhetetlen – reflektivitásra alapozott művészeti modellek bemutatásához is. Hogy mi minden képezheti a művész kutatásának tárgyát, arra az értekezés – nyilvánvaló okokból – nem vállalkozik, azonban izgalmas kísérlet lehetne például egy a művészeti doktorátus (DLA) kutatási témáit felmérő kutatás, hiszen – bár minden művész a saját művészeti tevékenységéből vezeti le annak az ívét, hogyan helyezhető el az a kortárs kultúrában – a művészi kísérlet mégis egy szubjektivitásra alapozott, nemcsak tudati, de bizonyos értelemben érzelmi és érzéki komplexitás is, ami éppen egyediségében lel önmagára. Mert a klasszikus művészetek műfaji határain kívül eső műfajok beemelése és a kísérletező kedv vagy a szabadság különböző dimenzióival való – a művész egyéniségétől függő – „gazdálkodás” szinte automatikusan „problematizálja” a művészet minden területét.

Ha elismerjük, hogy nyelv és kép dominanciaharcáról szól kultúrtörténetünk egy szelete, akkor az a művészetszemlélet, amely a disszertációban vázolt értelemben reflexív és önreflexív, nem tesz mást, mint megpróbálja ezt a harcot kiegyenlíteni. A felek jogait elismerve, dialógusként tekint a „csatára”, s a felek között bizonyos értelemben békét hirdet. A látható és nem látható közötti feszültséget úgy próbálja kioltani, hogy két oldalról is használja az ábrázolás kínálta lehetőségeket. Az a művészet tehát, amely a reflektivitást helyezi előtérbe, kutat, megvizsgál, egymásra hangol és összekapcsol. Egy másik jelrendszer szubsztanciális alkotórészként való bevonása a mű-lét komplexitásába egy olyan, az optikai és a verbális sík egyidejűségéből következő élményt hozhat így létre, melyben mű és szöveg együttműködése elmélyítheti, ugyanakkor ki is nyithatja, tágíthatja a művel kapcsolatos észlelést, ezáltal fokozhatja az esztétikai élvezetet is.

Ezek az önreflektív művek természetükből fakadóan intermedialisak lesznek és – a többszörösen kifejtett tényt figyelembe véve, mely szerint kevésbé bízunk a képekben mint a szavakban – így kép és szó „vitája” párbeszéddé alakulhat. Vagyis nemcsak a művészetfogalom, vagy a mű formai kiterjesztéséről beszélhetünk ez esetben, hanem annak a gondolati mezőnek a kiterjesztéséről is, amely a vizuális alkotás alapjául szolgál. A képeink többértelmű, elágazó közlések, amelyek olyan interaktív viszonyt teteleznek, mely aktiválja az emlékezést, s az emócióra alapozva jelentésnövelésre törekszik. Ezt a láncot, melyet a mű elindítani kíván, a kommentár áttételesen egy emóció- és konnotációfüzérre alakíthatja. Többértelmű kodifikáció jöhet így létre, mely egységében lényegi, így *praxis* és *poiesis* is egyben.

A disszertáció témáját képező művészi kommentár tehát nem a befogadói (szakember) élmény – vagy információ – közvetítése, hanem a művészi gyakorlat során tapasztalt, az alkotói folyamathoz kapcsolt és ezen keresztül *átélt* élmény, mely a mű megszületésével egyidőben keletkezett, és annak szerves, attól nem elidegeníthető részét képezi, s amely a kifejezés lehetőségeinek tágításával a mű immanens expanziójához járul hozzá. A szöveg ez esetben nem „védekezés” lesz, és a képek sem „illusztrációk” immár, hanem egy, a heterogenitásra épülő allegorikus viszony felületei. A kérdésre, miszerint hogyan lehet az, hogy a mű az „öndekódolás” által ne veszítse el erejét, ez egyfajta válasz lehet azáltal, hogy az ilyen kommentár gesztusában a művet tulajdonképpen (a flusseri értelemben) nem informálja, hanem konnotációjának szélesebbre tárt, nyitott spektrumát hozza létre. A reflexió alapú metakogníció ez esetben pedig az a kognitív stratégia, mely a visszacsatoláson keresztül a kommunikációt segíti.

A disszertáció ambíciózus vállalása ellenére le kell szögezni, hogy a dolgozat alkotói gyakorlatot vizsgál, mindezt alkotóként teszi, tehát immanens érvelésen alapul. A művész kutatásához speciális eszközöket használ, az őt foglalkoztató probléma beágyazottságának és a hasonló művészeti törekvéseknek megmutatásán túl, az értekezésbe emelve egy általa létrehozott művet, reprezentálva problémafelvetését és a téma iránti elkötelezettségét. Egyfajta „válasz” lehet ez a felvetett témára, ez esetben arra a kérdésre, hogyan lehetséges vizualitás és verbalitás kettősének „szinkronizálása”,

a köztük feszülő ellentétek feloldása, s arra, hogy a műfajokba kódolt ellentmondások hogyan egészíthetik ki egymást. Művem kiindulópontja, mely szerint a szöveg ugyanúgy magában foglal bizonyos absztrakciót mint a kép, rámutat nyelvi és képi illúzióinkra is.

A kiállítótér relációs összefüggésekkel hoz létre dialógust a tér, a mű, a néző és a szöveg között, mely leginkább mint lehetőség, mint szuggesztív mező nyílik ki a látogató előtt, amely a néző passzív és aktív részvételét egyaránt igényli. „A lehetőség itt használatos fogalma pedig a filozófiából származik, és a modern tudomány alapvető attitűdjét tükrözi: a statikus és szillogisztikusan leírandó rend képzetének elutasítását, illetve a személyes döntések többdimenzióssága, az értékek szituativitása és történetisége iránti nyitottságot.”¹⁷¹ Ez a kommunikatív helyzet olyan gondolatok sorozatának kíván utat nyitni, amely meghaladja a láthatót, és túlmutat az elbeszélhetőn, e kettő szintézisének alapul. A mű többdimenziós értelmezési keretével nem kodifikál, hanem interaktív viszonyt teremt, az elindított gondolati láncsal jelentésnövelésre törekszik, melynek középpontjába a szemlélődést helyezi. A médiumok ütközése a képek befogadásának folyamatos reflexióját hozza létre, az érzékelés terében a művek részei egymással és a térrel észlelési hálót alkotnak. A kiállítás megtöri a konformista nézőpontot, hogy a valóság/látvány valami stabil, rögzített és dekódolható, s a tulajdonságain keresztül leírható. A láthatóban teret adva a láthatatlannak, a szem gyönyörködtetésén túl utat szeretne nyitni a felszín mögött lévő rejtett jelentéseknek. A klasszikus elbeszélő mód helyett elindít a felé, hogy a látványban ne pusztán a valóság másolatait keressük, inkább egyfajta viszonyrendszert. A szándék az integratív művészetfelfogásban gyökerezik, azzal a céllal, hogy nyelvi és képi illúzió helyett, a szinesztézián keresztül adjon teret az imagináriusnak. Céлом olyan kommentár létrehozása volt, ami a mű belső világából fakadva nem hozzáadott információként, hanem *hozzáadott érték*ként jelenik, meg s a kifejezés lehetőségeinek a tágításával a mű *immanens* expanziójához járul hozzá. A szöveg úgy próbálja „informálni” a művet, hogy az előre látható és megszokott dekódolás helyett üzenete a rendezetlenség egy specifikus formáját öltse: a poézisét. A többértelmű üzenet (poézis) újra létrehoz egyfajta rendezetlenséget, ez a dialektikus feszültség pedig visszatér az

171 Umberto Eco: *Nyitott mű*, i. m., 93. o.

entrópiába. A poétikus tartalom többértelműsége így ugyanúgy növeli az információt, mint az entrópiát. A művek heterogenitásában a harmonikus egész többé válhat, mint a részek mechanikus összegzése. „Mivelhogy tulajdonképpen olyan nincs, hogy kép és írás, kép és szöveg, csak olyan van, hogy: képre írás, képbe írás, képpel írás (kezdve mindjárt magukkal a látható betűkkel), képként írás, képpé írás, képek íródása/olvasása, képírás, képes írás/beszéd, nyelvi kép, verbális láttatás, képföldezés/képleírás és így tovább: kép/írás/beszéd/ hangvilág egymást tükröző, egymásban tükröződő alakzatai vannak.”¹⁷²

Amikor két – heterogén eredetű –, különböző tapasztalatoknak megfelelő, ám azonos helyi értékkel bíró tartalom ugyanarra a helyre esik, interferálnak, és létrejön az állandó éberség reflexiós állapota. A többszörös olvashatóság, az egybeesés különböző viszonyainak új minősége a reflexiót nemcsak az alkotói, de a befogadói folyamat részévé is teszi. Két hullám a találkozási helyükön elhelyezett érzékelőn rezonanciát hoz létre, amely szuperpozícióban (egybeeséskor) az interferenciacsíkok változó elrendezésében, sajátos mintázatban ölt alakot. Az interferenciajelenségek speciális, „káprázatot” előidéző mintázatai *vizuális* metaforákká válnak, melyek a két, látszólag teljesen eltérő közlésmód találkozási pontjaikor keletkező feszültségben megszülető választékos, új minőséget reprezentálják. A *holosz* szó „egész” a *grapho* „leírás, ábrázolás”, a *gramma* jelentése pedig „betű, írás”. A *grapho* ábrát képet jelent (minden írással és képpel kapcsolatos fogalmunkat ezzel az előtaggal képezzük például: a *graphicus* festőit, a *graphica* rajzít, a *geographica* a terek ábráit jelenti, a *typographia* viszont a betűk képét, azonban a *grammatika* nyelvtant, a *disgraphia* pedig a nyelv és kép összeköttetésének hibájából keletkező írászavart). Az etimológia által így visszajutottunk kép és írás egységéhez. A holográfia/hologram a tárgy különböző fázisait referenciahullámmal interferáltatja. A holográfia kifejezés ez esetben tényleg egy szó-kép arra a vágyott üzenetközvetítési módra, amely kiküszöböli szó és kép eredendő szétválasztásának hiányosságait. A reflexiós hologram (*holosz*) „teljes” információleadás.

172 Pethő Ágnes: Szövegek a médiumok között. In: *Képtávkitek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Szerkesztő: Pethő Ágnes. Sapientia Könyvek. 2. Bölcsészettudomány. Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2002. 10. o.

A kommunikáció, a reprezentáció és a jelentés mindkét (verbális és vizuális) kifejezőmód egyenrangú sajátja, amelyek a szimbólumok szintjén azonosságot mutatnak. A szemlélődés középpontba helyezésével a jelentés újabb és újabb rétegeit nyithatja meg. Az alkotó folyamat egy szubsztancia létrehozására irányul, ezért épp úgy lehet képi, ahogy verbális. S ha ez a kettő kiegészíti egymást a műben, akkor nemcsak az értelmezés mezőit hanem az élmény átélésének lehetőségeit is tágíthatja. Az általam felmutatni kívánt alkotói modell esetében nem valamely tartalom átfordításáról van szó egy másik nyelvbe inkább *megfelelésről*. Vizuális szimbólummal élve, szó és kép olyan két egymásnak fordított tükör lehet, melyek egymásra vetülve és egymásban megsokszorozódva végtelen tükröződést hoznak létre.

Az értekezés tehát – sajátos előfeltevéseivel – kifejezetten a művész nézőpontjából tekint vizualitás és verbalitás egymáshoz való viszonyára, a tudomány eredményeire támaszkodva ugyan, de nem követve az objektivitás tudományos feltételeit. Ilyen értelemben vállalja a szubjektivitást, sőt mondhatjuk alapvetésként tűzte ki. A bemutatott mű nem kíván csatlakozni sem a tisztán retinális művészethez, sem ahhoz a klasszikus konceptualista felfogáshoz, mely a vizuális élményt „szellemi esztétikára” cseréli fel, de ahhoz a kényelmes felfogáshoz sem, amely a szöveggel pótolja a mű vizuális hiányosságait. Az értekezés annak a meggyőződésnek ad hangot, hogy a kortárs kultúra aktív részvételt kíván, ugyanolyan reflektivitást mind az alkotótól, mind a nézőtől. A két kommunikációs forma egyidejű „dialogikus” használatával egy szellemi és érzéki *éberség* elérését tűzte ki célul. Az a következtetés azonban nyilvánvaló, hogy ennek a művészi hozzáállásnak megvan a maga veszélye, hiszen amennyiben a néző nem aktív, hanem kizárólag passzív befogadóként működik, akkor a direkt, egyirányú közlésre irányuló vágya kielégítetlen maradhat.

A vizuális élmény ösztönszerű érzéki és zsigeri csábítása nemcsak a gyermek első és legalapvetőbb találkozása a világgal, de a művészethez való esetleges szenvedélyes kötődést a későbbiekben is táplálja. Ha tehát a művek élvezetében szemlélés és intellektualizálás egybeesik, s az experimentum terepe nem kizárólag a techné és nem is csak az empiria, de a szellem is, teória és művészet a megfigyelés aktusában eggyé válhat, *theoria – praxis – poiesis* harmóniája megvalósulhat.

Hogy a fent vázolt művészeti jelenségek a jövőben mennyire erősödnek fel vagy éppen veszítenek az érvényességükből, és a változás milyen irányú lehet, azt megjósolni nehéz. Az mindenesetre egyértelműnek tűnik, hogy bizonyos pontokon a kialakult mederből kilépni nem lehet. A művész személyes publikációinak terei azonban látványosan szélesednek, a médiamegjelenések, például a webes felületek vagy a közösségi médiák szerepe robbanásszerűen nő, népszerűségükkel szinte minden „élő” platformot kiszorítani látszanak. Így már nemcsak az információ mennyiségének feldolgozhatatlanságával és a minden pillanatban áramló folyamatos képözönnel kell szembesülnünk, hanem a sebességgel és az idő átstrukturálódásával is. Ez a művészet ‘idejét’ és ezen keresztül az ahhoz való viszonyunkat is megváltoztatja. A doktori kutatás kezdete óta a kép és videomegosztó alkalmazások és az egyéb hasonló célú internetes felületek (Instagram, TikTok stb.) a „gyorsítkezés” mintáján alapuló kínálatukkal a művészet „fogyasztásának” egy, az azonnali élmények hajszolására irányuló, vágykielégítésen alapuló és könnyen dekódolható örömszerű jellegzetes formáját alakították ki, amelynek a kommercializálódás természetszerű és egyenes következménye. A publikációs lehetőségeknek ezek a virtuális terei teljesen átalakították a művészeti megnyilvánulások lehetőségeit, és nyilvánvaló, hogy a kontemplatív, a többdimenziós, és az átélés mélységén alapuló modelleknek nem kedveznek. Azonban mivel ezen új felületek paradigmatis lényege maga a változás, a gyorsfogyasztás és a mindig újabb élmények hajszolásának ösztönzése, ez olyan önmagát felemésztő működés, ami belső logikája folytán maga is kénytelen újra és újra megváltozni, egy idő után kénytelen saját magát is felcserélni. Ha figyelembe vesszük azt is, hogy a ‘konkurenciának’ kikiáltott mesterséges intelligencia (AI), amely adatfeldolgozásának sebessége és mennyisége a jövőben korlátlanok tűnik, és ijesztően könnyen képes szinte már bármilyen képet előállítani emberi beavatkozás nélkül, mégis, az adatokban kódolt *fogalmak* vagyis a világ *jelentésének* – az értekezés pillérét képező – absztrakt *tartalmát* mégsem *érti*, ebből következően, a művészetben még mindig bármi és minden lehet.

IRODALOM

- Andrási Gábor [1993]: A gondolat formái. *Nappali ház*, 1993/2. 70—77.
- Arisztotelész [1997]: *Nikomakhoszi etika*. Ford. Szabó Miklós. Európa Kiadó, Budapest.
- Bacsó Béla [2009]: *Az elmélet elmélete. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Bacsó Béla [2019]: *Kép és szó. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Barthes, Roland [1996]: *A szöveg öröme*. Osiris Könyvtár Irodalomelmélet sorozat. Osiris Kiadó, Budapest.
- Beck Mihály [2003]: A koincidencia. *Természet Világa Természettudományi Közlöny*, Tudományos Ismeretterjesztő Társulat, Magyar Hivatalos Közlönykiadó, Budapest, 134. évf. 7. sz.
- Belting, Hans [1995]: A művészettörténet vége és napjaink kultúrája.
In: Pernecky Géza (szerk.) *A művészet vége?* Európai füzetek, Első szám. Új Világ Kiadó, Budapest.
- Berne, Eric [20013]: *Emberi játszmák*. Ford. Hankiss Ágnes. Háttér Kiadó, Budapest.
- Bishop, Claire [2006]: A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenei. *Artforum* 2006. exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531 letöltés: 2023.04.01.
- Bourdieu, Pierre [2001]: A tiszta esztétika történeti genézise. Ford. Seregi Tamás In: Házas Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom: kortárs frankofon művészetelmélet*. Kijárat, Budapest. 95–125.
- Clifford, James [1999]: Az etnográfiai allegóriáról. Ford. Vörös Miklós
In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3.*, Kijárat Kiadó, Budapest, 151–179.

- Csíkszentmihályi Mihály [1997]: *Flow – Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Ford. Legéndyné Szabó Edit. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Csíkszentmihályi Mihály [2014]: *Kreativitás – A flow és a felfedezés avagy a találékonyság pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Dánél Mónika, Sándor Katalin [2018]: Intermedialitás. In: Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány*. Ráció Kiadó, Budapest, 283–287.
- Danto, Arthur C. [1997]: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Atlantisz Kiadó, Budapest.
- Danto, Arthur C. [1995]: Történetek a művészet végéről. In: Pernecky Géza (szerk.) *A művészet vége?* Európai füzetek, Első szám. Új Világ Kiadó, Budapest.
- Duchamp, Marcel [1985]: *A teremtő aktus. (Les processus créatif)* Houston, 1957. április. Ford. Beke László, Sebők Zoltán. *Létünk*, XV. évf. 2. szám 333–334.
- de Duve, Thierry [2001]: Bármi lehet. In: Házás Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*, Kijárat Kiadó, Budapest, 61–93.
- Eco, Umberto [1998a]: *Nyitott mű*. Ford. Dobolányi Katalin. Európa Kiadó, Budapest.
- Eco, Umberto [1998b]: *A tökéletes nyelv keresése*. Ford. Gál Judit, Kelemen János Európa Születése sorozat, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.
- Erdély Miklós [1981]: *Optimista előadás*. artpool.hu/Erdely/Optimista.html
letöltés: 2023.06.30.
- Fazekasné Dr. Fenyvesi Margit [2014]: *A kreativitás fogalma és fejlesztése*. Károli Gáspár Református Egyetem, Digitális Tankönyvtár dtk.tankonyvtar.hu/xmlui/handle/123456789/4396?show=full letöltés: 2023.02.15.
- Fekete Róbert Tamás, Antal Ákos, Tamás Péter, Décsei-Paróczy Annamária [2014]: *3D megjelenítési technikák. 8. Holográfia a háromdimenziós megjelenítésben*

- és a mérés technikában.* Budapesti Műszaki Egyetem. 2014. mogi.bme.hu/TAMOP/3d_megjelenitesi_technikak/ch08.html letöltés: 2023.04.01.
- Flusser, Vilém [1997]: *Az írás.* Ford. Tillmann J. A., Jósmai Lídia. BAE Tartóshullám Könyvek. Balassi Kiadó, Budapest.
- Flusser, Vilém [2022]: Forma és anyag. Ford. Sóti Márton. *Cirka*, 2022/12/29. cirkart.hu/2022/12/29/forma-es-anyag/ letöltés: 2023.01.12.
- Dr. Fodor László [2007]: A kreatív személyiség. Magiszter 5. évf. 2. sz. 2007. epa.oszk.hu/03900/03976/00043/pdf/EPA03976_magiszter_2007_02_03.pdf
- Fogarassy Miklós [1996]: Dürer nagy fücsomója ... Ex Symposion 15–16. szám
- Foster, Hal [2016]: A művész mint etnográfus. Ford. Margl Ferenc. *Cirka*, 2016. epa.oszk.hu/02900/02982/00002/pdf/EPA02982_cirka_2016_2_01.pdf letöltés: 2017.06.24.
- Fröhlich, W. D. [1996]: *Pszichológiai szótár. A pszichológiai fogalmak magyarázata.* Springer Hungarica Kiadó, Budapest.
- Gadamer, Hans Georg [1991]: Szöveg és interpretáció. Ford. Hévízi Ottó
In: Bacsó Béla (szerk.) *Szöveg és interpretáció* Budapest, Cserépfalvi Könyvkiadó, Budapest. 17–39.
- Gadamer, Hans Georg [2016]: A kép elnémulása. Ford. Weiss János. *Cirka*, 2016. epa.oszk.hu/02900/02982/00001/pdf/EPA02982_cirka_2016_1_02.pdf letöltés: 2023.06.12.
- Gáspár Gabriella [2012]: Szociális művészet. A „szociális” jelentése a képzőművészetben. *Acta Sociologica* 2012. 5. szám 11–18.
- Dr. Gáspár Mihály [2003]: *A kreativitás kutatási irányai.* SZTE-JGYTFK-Pszichológia Tanszék 2005. adoc.pub_a-kreativitas-kutatasi-iranyai.pdf, letöltés: 2023.04.09.
- Gehlen, Arnold [1987]: *Kor-Képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája.* Gondolat, Budapest.

- Golse, Bernard [2000]: A megfigyelés: Az elmélettől a gyakorlatig és a gyakorlattól az elméletig. *Thalassa*. (11), 1:15–26. [mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(11\)2000_1/015-26_B-Golse_megfigyeles.pdf](http://mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(11)2000_1/015-26_B-Golse_megfigyeles.pdf) letöltés: 2022.03.05.
- Gombrich, E. H. [1960]: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press, Princeton, Oxford.
- Groys, Boris [1997]: *Az utópia természetrajza*. Teve Könyvek. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Groys, Boris [2000]: A művészeti kommentár helyzete ma. Ford. Sebők Zoltán. *Balkon*, 2000/12/01/01. 6–10.
- Heidegger, Martin [1988]: *A műalkotás eredete*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Horváth Dezső [2003]: Szimmetriák az elemi részecskék világában. *Fizikai Szemle*. 2003/4. 122. fizikaiszemle.hu/archivum/fsz0304/hod0304.html letöltés: 2023.04.15.
- Kosuth, Joseph [1975]: The Artist as Anthropologist, *The Fox* 1. 1975. New York. 18–30.
- Kozma László [2004]: *Matematikai alapok*. 2. kiegészített kiadás. Egyetemi jegyzet, Kiadó Studium '96 Bt., Debrecen.
- Mitchell, W. J. T. [2008]: *A képek politikája*. Ikonológia és Műértelmezés 13. JATEPress, Szegedi Egyetemi Kiadó, Szeged.
- Moxey, Keith [2002]: Művészettörténet ma. Problémák és lehetőségek. Ford. Turay Hedvig. *Balkon*, balkon.art/1998-2007/balkon_2002_1_2/01muvtort.html letöltés: 2021.08.12.
- O'Neill, Paul [2012]: A kurátori fordulat: a gyakorlattól a diszkurzusig. In: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János (szerk.): *A gyakorlattól a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék. 328–344.

- Paik, Nam June [1995]: Interjú. In: Lengyel András – Simon Zsuzsa: Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I. A&E Kiadó, Budapest. 291–294.
- Pernecky Géza [1999]: A „művészet vége” - baleset vagy elmélet? (Előszó egy aktuális antológiához) In: Pernecky Géza (szerk.) *A művészet vége?* Európai füzetek, Első szám. Új Világ Kiadó, Budapest.
- Pethő Ágnes [2002]: Szövegek a médiumok „között”. Intermedialitás? In: Pethő Ágnes (szerk.): *Képtávitelk. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből.* Sapientia Könyvek. 2. Bölcsészettudomány. Scientia Kiadó, Kolozsvár. 7–13.
- Pethő József [2004]: *Jelentéstan.* A jelentéstan történetének vázlata. Bölcsész Konzorcium.
- Podmaniczky Szilárd [2016]: Sikeres árverést zárt Szűcs Attila festménye Londonban – Mutatjuk a képet! Interjú Szűcs Attikával. In: Librarius + Képzőművészet. librarius.hu/2016/12/03/siker-arverest-zart-szucs-attila-festmenye-londonban-mutatjuk-a-kepet/ letöltés: 2017.02.12.
- Rác András, Pásztor Miklós [2007–, szerk.]: Magyar Katolikus Lexikon. lexikon.katolikus.hu letöltés: 2023. 03. 19.
- Read, Herbert [1957]: *The Philosophy of Modern Art.* Meridian Books New York, Horizon Press Inc.,.
- Sebők Zoltán [1987]: *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig.* Képes Ifjúság, Újvidék.
- Szakács Eszter: Kurátori (szemlélet) In: A kurátori gyakorlat és diszkurzus szótára. Curatorial Dictionary. tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/szotar/kuratori-szemlelet/ letöltés: 2023.06.12.
- Szakály István [2000, felelős szerk.]: *Századfordító magyarok. Szent-Györgyi Albert biokémikus, fiziológiai Nobel-díjas (1893–1986).* Magyar ismeretterjesztő filmsorozat, 52 perc. Riporter rendező: Kardos István. MTV.

- Természettudományos és műszaki alapfogalmak. Alkalmazott informatikai tanszék, Miskolci Egyetem. oktatas.iit.uni-miskolc.hu/lib/exe/fetch.php?media=tanszek:oktatas:muszaki_kommunikacio:termeszettudomanyos_alapfogalmak.pdf letöltés: 2023.04.16.
- Tóth László [2008]: *Kreativitás és szövegértés*. Debreceni Egyetem, Pszichológiai Intézet, Pedagógiai-Pszichológiai Tanszék, *Iskolakultúra*, 2008/5–6. 29–39.
- Veress Zsuzsanna [1993, szerk.]: *Teremtéstörténetek*. Interpopulart Könyvkiadó, Szentendre. mek.oszk.hu/00100/00192/ letöltés: 2018.03.19.
- Winckelmann, J. J. [2005]: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban. In: Winckelmann: *Művészeti írások*. Ford. Rajnai László, Tímár Árpád. Budapest, Helikon.
- Wind, Edgar [1990]: *Művészet és anarchia*. Fordította: Turai Hedvig. Imago, Corvina Kiadó, Szeged.
- Wittgenstein, Ludwig [1898]: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Akadémiai Kiadó, Budapest

Köszönöm a Pécsi Tudományegyetemnek és Colin Foster
témavezetőmnek hogy lehetővé tették kutatásom.
Továbbá köszönöm Ladányi Istvánnak segítőkészségét, nyelvi javításait,
valamint köszönöm barátaimnak, különösen Chilf Máriának a biztatást.

A Fészek Galériában megrendezett kiállításom
Jerger Krisztina † emlékére ajánlom.