

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Benedek Barna

Anyag és káprázat

DLA értekezés

Témavezetők:

Tolvaly Ernő festőművész, egyetemi tanár
Nyilas Márta DLA festőművész, egyetemi docens

Társ-témavezető:

Dr. Fabényi Julia művészettörténész

2009

Tartalomjegyzék

I.	Bevezetés	4
II.	Fejlődés vagy változás	6
	Az eurocentrikusság fikciója	6
	Kilépés a művészetből	10
	Régi és új	17
	A művészi érték problémái	17
	Fenntarthatósági paradoxon	20
	Párhuzamos művészettörténetek	21
	Összefoglalás	24
III.	Saját korszakok	26
	A művészet mint lehetőség	26
	Mimézis és művészet	27
	Antik mimézisfelfogások	27
	Mimézis a keresztény	
	és humanista felfogás szerint	31
	Nietzsche a mimézisről	33
	Saját mimézis	35
	Az ébredés korszaka	36
	SzArt	38
	Burzsoá Nyugdíjasok	40
IV.	Az érzékelés korlátai	42
	Az érzékelés mint valóságkép feltétele	42
	A látható fény tartománya	42
	A fény összetétele	44
	Fény és festmény, avagy a mozgás káprázata	46
	A tárgyak színe	47
	Látószervünk felépítése	49
	Látószervünk működési alapjai	50
	A színérzet a művészetben	54

V.	A természet művészete	55
	Festmény-káprázat	55
	Virágok és jelek	56
	A fényátalakításról	57
	Fluoreszcencia használata a festészetemben	59
	A természet festményei	59
	A rejtőzködés művészete	63
	Közbevetés – Szín és társadalom	67
	A színfogalom	69
	Az alak és a szín	70
VI.	Az új kezdete	72
	Az idő átélése	72
	Az anyag meghaladása	74
	Kitekintés	77
VII.	Párhuzamok	81
	Közelítés az absztrakció felől	81
	Közelítés a geometrikusság felől	84
	Kitérő: Túl a geometrikus művészetben	89
	Az op-art kialakulásának	
	fontosabb állomásai (időrendi táblázat)	91
	Az op-art elméleti megközelítése	97
	Következtetések	99
VIII.	Függelék	102
	A De Stilj kiáltványa, 1918	102
	A konkrét művészet kiáltványa, 1930	104
	A MADI kiáltványa, 1946	106
Mellékletek		109
	Képjegyzék	109
	Irodalomjegyzék	110
	Publikációs jegyzék	113
	Szakmai önéletrajz	115

I. Bevezetés

„Tévedek? No és? Nem teszem normává mások számára; és így maradok még az igazság legközelebbi rokona”

Mészöly Miklós¹

Az emberi képességek maximumának egyik lehetséges megnyilvánulási formája a képzőművészet. Etimológiája a képződés, képezés, képzés szavakra, vagyis részben az alkotásra, létrehozásra utal, szabad értelmezés szerint pedig akár a képiesítés művészeteként is értelmezhetjük – a művészet szót, szándékosan máris az egyik legmagasabb minőségként definiálva. Felfogásom szerint a művészi kép vagy forma mindig sűrítmény, ahol az alkotás, akár gyűjtőlencse a fényt, úgy hordozza a koncentrált vizuális élményt, így válik ki a környezetéből, az egyre nagyobb méreteket öltő képtömegből.

A koncentrált vizuális élmény tehát sűrítmény, esszencia: *dichten*, mondja a német, akár a sűrítés, akár a költészet (művészet) tevékenységét akarja kifejezni. Eszközei a színek és formák, valamint a tér és az idő, melyek jól ismert örök műfajokban, festészetben, szobrászatban, építészetben és eseményművészetben, például színművészetben, happeningben bontakozhatnak ki. Mindezekhez nincs szükség különleges elektromos alapú műszaki berendezésekre, csak emberre és emberi igényekre, így ősidők óta hozzá tartoznak kultúrtörténetünkhöz.² A technika révén új területek is megjelentek és bekapcsolódtak a művészi szintű képi sűrítmények létrehozásába, úgy mint fotó, mozi, tévé, videó, internet, hogy csak a legáltalánosabb lehetőségeket említsem.

A képzőművészet vizuális lényegű. A kép mint műalkotás csak önmagával azonos, kiterjedése és anyaga, geometriai helyzete van, ami az emberrel összekapcsolódik, mivel hatására kitüntetett pszichikai és térbeli viszony jön létre.

1 Mészöly Miklós: *A pille magánya*, Jelenkor Kiadó, Pécs (1989), 135. o.

2 Az újkorban az ominózus 1952-es happeninget tekintik műfajában az elsőnek – amikor is a Black Mountain College-ban, miközben John Cage előadását fölolvasta, azalatt Merce Cunningham táncot lejtett, Robert Rauschenberg kiállított képei előtt gramofonozott, Charles Olsen verseit olvasta fel, M. C. Richards szintén, valamint David Tudor zongorázott. Happeningnek tekinthetjük viszont Leonardo da Vinci, I. Ferenc francia király megbízásából tervezett ünnepségeit, vagy a dadaisták megnyilvánulásait is.

E gigantikus jelenség-halmaz néhány vetületét emelném ki. Azokat az elvi és gyakorlati problémákat, melyek véleményem szerint saját alkotótevékenységemben meghatározó jelentőséggel bírnak. Festőként természetesen sokszor máshogy látom a művészeti kérdéseket, mint mások, vagy mint ami éppen a tudományos álláspont szerint elfogadott. Dolgozatomat az önmegismerés alkalmas és időszerű terepének tekintem. „*Aki önmagát nem ismeri, nem ismerheti a másikat. És mindnyájunkban van egy másik, akit nem ismerünk.*”³ Az énösszegzés lehetősége szinte automatikus, mivel csakis az ember, lehet a cél és ehhez mindig az ego áll legközelebb, tehát – végeredményben – ígyis-úgyis önmagamhoz jutnék el.

A verbális forma túl speciális ahhoz, hogy képzőművészetet, festészetet megjelenítsen vagy lefedjen, mert „*minden művészi munkában számos olyan elem marad, amely nem verbalizálható, hanem csak intuitíve közelíthető meg.*”⁴ Vagyis mivel a képekről lehet beszélni, a szavakkal mégis más élményt hordozó, másféle „képek” születhetnek csak, így vannak kételyeim, – és pont ezért festményeimet nem kívánom szavakkal helyettesíteni, és a szavakat sem tartom érdemesnek megfesteni –, viszont kétségtelen, hogy az írás a képek mögötti szellemiség felidézésére, bemutatására, kifejtésére megfelelő lehetőséget biztosít.

Nem célom az, hogy a képzőművészet helyzetéről kimerítően pontos képet kapjak, benne csak egy viszonyítási rendszert keresek, mely számomra talán nélkülözhetetlen. Ennek kirajzolásakor esetenként a művészettörténeti, máskor az esztétikai, művészetelméleti összefüggésekre igyekszem rávilágítani, de törekvésemet a legkisebb mértékben sem tartom művészettörténeti munkának. A lényeg a jelen idő megértésében, valamint a jövő kitarásában látom. A *képzőművészet helyzete* engem nem elsősorban történeti vonatkozásában, hanem motivációit meghatározó elvi, esetleg ideológiai összefüggésében érdekel.

Dolgozatommal nem csak esztétikai, művészetelméleti következtetéseket szeretnék levonni, hanem különleges (vizuális) természeti jelenségeket, a látás fiziológiájának alapjait és bizonyos művészettörténeti tényeket is felsorakoztok, tisztelegve azelőtt, hogy belőlük ered és általuk válik lehetővé a valóság emberi képe. Az a kép, melynek megfestéséhez az írás során felgyülemlő gondolatok segítségével – reményeim szerint – talán én is közelebb kerülhetek.

3 Jung, C. G.: *Gondolatok az álmról és az önismeretről*. Kossuth, Budapest (2005) 67. o.

4 Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Műcsarnok – Intermédia, Budapest (1996), 31. o.

II. Fejlődés vagy változás

„Úgy gondoltam tehát, hogy biztonságosabb mindjárt figyelmeztetni az olvasót, hogy nem kezdem meghatározással, mert a meghatározásokat mi magunk találjuk ki, és mert nincs olyan, hogy a művészet lényege: magunk dönthetjük el, hogy mit akarunk művészetnek nevezni és mit nem.”

Ernst Gombrich⁵

Az eurocentrikusság fikciója

A globalizmus kontra lokalizmus („glokalizmus”) kérdésével foglalkozó elméletek körültekintő vizsgálódásait tiszteletben tartom, de nem céloom ezek bemutatása. Csupán rámutatnék arra, hogy a művészet fogalmának kiterjedése és a művészethez kapcsolódó tudomány helyenként torzul és beszűkül, ami meglátásom szerint a globalizmus sajátos alakulásából adódik.

Gondolkodásunk európai központúsága éppoly kirívóan nyilvánul meg a művészetünkben, mint művészettörténetünkben. Az európai művészettörténet tölti ki az egyetemes művészeti albumok, könyvek nagyrészét. Erre több nyilvánvaló okból kerülhetett sor, először és mindenekfelett ismereteink korlátaiból eredeztethető. Ezt egészíti ki egyfajta kulturális önteltség, ami a sajátjától eltérő értékformákat nem tolerálja, vagy csak néhány szenzációs esetben tér ki rá. És mentségül meg kell még említeni kulturális identitásunk behatároltságát, alapvető önmegismerési szándékát, a népek önmaguk felé irányuló érdeklődését.

Történelmi képünkre az *ego-*, *ethno-* és *eurocentrikusság* nyomja rá a bélyegét: Az egyetemes kultúrát hajlamosak vagyunk európaivá szűkíteni, és az európai normákat rákényszeríteni az „egzotikumra”. Eltérő mélységű ismeretanyaggal rendelkezünk a saját és a távoli kultúrákról, és mégis egyetemes következtetéseket vonunk le ezek összességéből, természetesen a másik „rovására”. *Bartlett H. Hayes Jr.* írja az Amerikai Egyesült Államok XIX. századi művészetoktatásáról, ami szerinte *„olyan európai mintákból táplálkozott, amelyek az arisztokrácia és az*

⁵ Ernst H. Gombrich és Didier Eribon: *Miről szólnak a képek?* Balassi Kiadó, Tartóshullám, Budapest (1999.), 68. o.

az értelmiség számára megfelelőek voltak ugyan, ám az általános tömegigényeket nem elégítették ki. [...] Egyszóval, az európai társadalom elvárásainak megfelelően kidolgozott tantervet az eltérő környezetre való tekintet nélkül vezették be az Újvilágban, így az alapvető igényekre sem fordítottak figyelmet.”⁶ Ha az európai normák kritikája ilyen nyilvánvalóan bekövetkezhetett egy olyan államban, ami ráadásul az európai társadalmi, politikai és kulturális expanzió tulajdonképpeni eredménye, akkor nem nehéz elképzelni, milyen reakciókat válthatott ki az eurocentrikusság szemérmetlen terjeszkedése az ősi kultúrával rendelkező hatalmak körében. Sajnos azonban Európa szeméről hullott le először a hályog, azzal, hogy a nagy földrajzi felfedezésekkel hozzálátott a glóbusz megrajzolásához, a világ meghódításához...

Kontinensünk lett a világ közepe. Innen indultak és itt futottak össze az információk, amiből összerakhatóvá vált a legteljesebb világtérkép. Ez azonban nem csupán a közlekedés, a tájékozódás segédeszköze, hanem az európai világkép reprezentálódása volt: Eszmei és geometriai középpontban kontinensünkkel, mely köré a globális tér- és időszerkezet strukturálódhatott, a Salamon-szigetektől Greenwich-ig, és Greenwich-től a legnyugatibb pontig, azaz keleten a tegnap, nyugaton a holnap keretezhette az európai jelenidőt. A „diktátum” tartalmazta a keresztény naptárat is, mely jóllehet, kozmológiai alapokon nyugszik, de azért, vagy ezzel együtt mégiscsak az európai földrajzi adottságok specifikuma. A négy évszakos felosztás, a leghosszabb, illetve legrövidebb nappal, a nap-éj egyenlőség periodikája, a hozzá tapadó pogány, majd kereszténnyé átvedlett rítusokkal, ünneppalakkal együtt, vagyis mindaz, ami az európai (keresztény) naptárban ölt testet, mindaz a sajátosan európai idő rajzolata. Ezt a rajzolatot indigóztuk rá a földkerekség egészére, így megszűnt a kapcsolat a tér és az idő között. Egyúttal viszont annyira megerősödött az eurocentrikusság, hogy ez a teljes mértékben absztrahálódott idő képes volt pozícióját olyan mértékben megvetni, amittől gyakorlatilag a nemzetek közötti dimenzió koordinátarendszerévé tudott válni.

Ennek az időnek az absztrakciója bekövetkezett epicentrumában, Európában is, az embernek a környezetéből való kiszakadásával, elidegenedésével, mely az ipari forradalommal dőlt el biztosra. Ekkor általánosságban végképp átértelmező-

6 Bartlett H. Hayes, Jr.: Művészet és oktatás: *Múlt és jelen*. (1960) In: Kepes György: *Látásra nevelés*. Budapest, 2008 (165.-170. o.)

dött, hagyományos értelemben megszűnt az ember természettel való közvetlen kapcsolata, így az ünnepek – szó szoros értelemben is – talajtalanná váltak.⁷ A vallási klisébe öltöztetett, valójában azonban a természet ritmusát kifejező, vagyis a földművelő és gazdálkodó életmód alapjait „leíró” naptár ezért az életmódváltás során némi jelentésvesztésen ment keresztül.

A vallásos világkép háttérbe szorulása már csak egy mellékes lépés volt, amely azonban megpecsételte a naptár és ezzel együtt az idő további elszakadását, absztrakcióját. Ez nem csak az időkép absztrahálódását indukálta, hanem a művészetnek a mennybemenetelét is előidézte: A művészet, ami korábban így vagy úgy a szentírás közismert tolmácsaként, azaz az írástudatlanok bibliájaként működött, feladata és kötődése elhagyására kényszerült. Egyre elérhetlenebb fellegekbe kezdett emelkedni, megfoghatatlanná vált és misztifikálódott, így veszítette el kapcsolatát az emberrel mint közönséggel. Az írástudatlanok bibliája megszűnt, mint ahogy az analfabetizmus is.

A keresztény világkép erodálódásával és a legfőbb hatalom, Isten háttérbe kerülésével megkezdődött az individuum felmagasztalása, túlértékelése, mindenek-fölöttiségenek hosszan tartó ünnepe. A művészet a továbbiakban nem csupán valamiféle mesterség lett, mely mesteremberektől műhelyekben elsajátítható, hanem a kézművesség olyan csúcsa, kiváltsága, ami csak néhányaknak adatott meg. A művész kénytelen-kelletlen maradt kézműves, de egyúttal megközelíthetlenné vált. Ez a fajta megközelíthetlenség kapóra jött az Istentől elszakadt, kiüresedett tömegek számára, mivel Isten, a szentek és a bibliai hősök nem csak a vallásos áhítat megszemélyesítői voltak, hanem általános emberi problémákat képviseltek, amelyre – mindegy milyen formában – de szüksége volt és van az európai embereknek, ezért az „Isten halott” gondolat általánosodásával és elterjedésével a Biblia és bibliai figurák helyett új történetekkel és új arcokkal kellett előrukkolni. Az így profanizálódó mítoszteremtés az évszázadok során az individuum zsenikultuszban való kiteljesítéséhez vezetett. A zseniben azt a személyt találták meg, aki a tudomány és művészet profán értékeit misztikus magasságokba

7 Az idő és a tér kapcsolatának rezervátumául a falvak maradtak, melyekre a városiasodás veti a legsötétebb árnyékot – az elnéptelenedés kétértelmű baljóslatával: Egyfelől a falu szó szerinti elnéptelenedéséről, másfelől a városi elidegenedés miatt a városban keletkező (pszichológiai) elnéptelenedéséről van szó.

képes lendíteni, pontosabban ott tartani. A művészek, olykor mint megközelíthetetlen halhatatlanok, olykor pedig mint félőrült csodabogarak kénytelen-kelletlen, de meggyőzően alakították a zseniszerepet. A zseni személye azonban még valódi értékek alapján vált ki, vagyis a zseni saját története, saját értéke szolgáltatta a „mitológiát”. A zsenialitás ritka kiválóság, ritka árucikk...

A XX. század végére a zsenikultusz sztárkultuszba váltott: Nem volt szükség többé túlzott értékekre, csak arcokra és csak hétköznapi mítoszokra. Lassan a zseniről a sztárok fejére vándorolt át a glória. Ekkoriban jelenhetett meg a név kapitalizációja, mivel a közismertség egyfajta állandó reklámértéket biztosított, vagyis a név áruvédjeggyé válhatott. Jól ismert nevet bármihez szívesen megvásárolják, mert a mögötte lévő munka, a sztárosítás fáradalmi és költségei így megspórolhatók.

A zseni- és sztárkultusz, továbbá az individuuum csereszavatossága, a prostitúciónak ez a különös formája a keresztény értékrend felbomlásának és a kapitalizmusnak a nyilvánvaló következménye. Ahogy a kereszténység eszméjét, úgy a kereszténység utáni profánizmus is világhódító körútra indult. Ezúttal, bár európai gyökerekkel, de végül euro-amerikai koprodukcióban valósult meg: Időközben megváltoztak a nemzetközi erőviszonyok.

A második világháborúval a világ eurocentrikus korszaka végleg lezárult⁸ és nyomában átrendeződés bontakozott ki. Új eszmék, világkép és nyelv szétterjedése indult meg, a jelenleg is folytatódó teljes átalakulás, a globalizmus, ami valójában a világ amerikanizálódása,⁹ így voltaképpen az eurocentrikusság lélegeztetőgépre került: Hatása csorbult, kiterjedése és érvényessége megroppant. Ahogy a korábbi időkben az európai művészet teljesítményei mintegy kiemelkedtek, úgy kerültek az erőviszonyok átrendeződésével az amerikai művészek is a világélvonalba (*Willem de Koonig, Mark Rothko, Jackson Pollock* stb.).

A művészet történéseinek nehezen határozható meg az élvonala, ez különösen globális szinten lehetetlenül el, mindenesetre ebben a tekintetben bizonyos térségek mégis centrális jelentőségűvé válnak, mások csak periférikus vagy lokális szinten tudják érvényesíteni művészetüket. Ebben az is szerepet játszik, hogy a művészet bár lényegében individuális megnyilvánulás, általában nemzeti repre-

8 Az összeomlás már az első világháború után érezhető volt.

9 Ez ma csendes kínaiizálódás irányába tolódik.

zentációként is felhasználják, tehát a művészet egyúttal egyenlőtlen erőviszonyok játéka, függetlenül az általa képviselt valódi értékétől. Ez az erőviszony tolódott el az eurocentrikusságból az amerikanizáció felé. Így tolódott el a művészeti központ először Párizsból New Yorkba, majd az amerikanizáció térhódítása révén Londonba és Berlinbe. Nincsenek illúzióim afelől, hogy a földrajzilag európaiként definiálható területek kulturális értelemben bizonyos mértékű amerikanizálódáson mentek keresztül, így lehettek most centrális jelentőségűekké.

Az eurocentrikusság fikciójának alapján tehát kimondhatjuk, hogy az egyetemes művészet történéseit mint tevékenységet nem fedi le teljes mértékben a művészettörténet mint tudomány, hanem hangsúlyeltolásokat alkalmaz. A hangsúlyeltolás mindig az adott, világszerte babérokat begyűjtő kultúra javára dől el, legalábbis ezt láttuk az európai és amerikai példán. Az eurocentrikusság azonban bukása után is fennmarad, egyrészt, mert az európai ember kultúrájának világpolitikai pozíciójától függetlenül továbbra is európaiként, azaz eurocentrikusan fog gondolkodni, másrészt mert a világszerte maga mögött hagyott, egyelőre masszívnak bizonyuló átalakítások évszázados örökségével továbbra is megőrződik az eurocentrikusság látszata.

Kilépés a művészetből¹⁰

A művészet történéseinek megállíthatatlan áradata nyilvánvaló és szükségszerű. Mindig utat tör magának, örök jelenvalósága minden kételyt elsöpör. Szükségszerű és örök, már az idők kezdetén az emberiséghez elválaszthatatlanul hozzátapadt, tekintsük akár melléktermékének is.

Korunk művészettörténészei, akik ehhez képest egy viszonylag új diszciplína művelői, óriási kihívás előtt állnak. Néhányan közülük ki is jelentették, hogy a művészettörténet az eddig megszokott formájában alkalmatlan folytatására. *Hans Belting*, *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája* című esszéjében fogalmazta meg:¹¹ „*a művészettörténelem vége tényleg egy elbeszélés vége: vagy mert az elbeszélés mód változott meg közben, vagy azért, mert hagyományos értelemben*

10 Előfordul, hogy a művészet és képzőművészet szavakat felcserélem, ilyenkor a művészet alatt is voltaképpen a képzőművészetet értem.

11 Hasonló következtetésre jutott Arthur C. Danto és Perneczky Géza is: *A művészet vége?* Európai füzetek (első szám) Új Világ Kiadó, Pécs 1995.

nincs is mit már elbeszélne.” (Belting, 1995, 59. o.) Persze a kérdés a művészettörténeket, az esztétákat és a filozófusokat érinti mélyebben, a művészet számára teljesen mellékes vagy egyszerűen közömbös. Legalábbis közömbös, amennyiben a művészet képes eltekinteni az összefonódásoktól, attól a tényről, hogy a művészettörténet mint tudomány túlnőtt önmagán, és gyakran a bábáskodás szerepében tetszeleg.¹² E kétes funkcióját igazolja néha a múzeum intézménye, mely magát a művészettörténetet vagy annak részeit igyekszik megtestesíteni, behatárolni és felmutatni.¹³ A múzeumokba beemelt alkotások ezek szerint a beemelés aktusával – és persze tényleg nagyszerű marketingfogásokkal – (látszólag) művészetté válnak. Ettől sok művész képtelen (volt) eltekinteni, így jól ismert provokációkhoz folyamodott, aminek következtében a művészet eljutott határaihoz, sőt, végülis átlépte azokat.

Egyrészt a *ready-made*-szerű objektokról, vagyis sorozatgyártott kommersz használati tárgyokról van szó, melyek megjelenésükben nullával egyenértékű esztétikai értéket hordoznak, viszont muzeális térbe helyezésükkel egycsapásra művészivé váltak anélkül, hogy megjelenésük a legkisebb mértékben is feljavult volna. A többlet, melynek révén megkülönböztethetővé válik a többi, velük teljesen azonos megjelenésű tárgytól, így magától a hétköznapiságtól is, kizárólag a hozzá csatolt megkülönböztető jelentésen, pusztán fogalmiság alkalmazásán érhető tetten. Másrészt a *konceptualizmusra* gondolok, amely hajlandó végül lemondani a vizualitás hatalmáról, hogy a művészet mibenlétére reflektáló verbalizmussá „üresedjen”. Így végeredményben mindkét törekvés alkotásai kifejezetten a fogalmiság révén válnak értelmezhetővé, befogadhatóvá. Mi több, ezek az alkotások a fogalmiságon kívül minden más minőségről lemondtak. A képzőművészet mindenkor szubsztanciája azonban éppen a vizualításban, a képiségben van, amitől mind a *ready-made*, mind pedig a *konceptualizmus* megfosztotta magát, önként kilépve a képzőművészet területén kívülre. Bevezették azt, amire a művészettörté-

12 Mindezt abból a viaskodásból látom eredeztethetőnek, mely a *művészet* meghatározásának nehézségeiből adódik. Vagyis a művészettörténet nyitott, rugalmas definíciót szándékozik vagy tud megfogalmazni, talán abból a megfontolásból, hogy biztos ami biztos alapon, a tuti műemlékvédelem céljából, kvázi műalkotásokat is a múzeum védelmébe helyez, ráhagyva a döntés jogát az időre.

13 A múzeum kezdetben, a XIX. században a régi művészetet, később a kortársat is megtestesíti, ami arra a kiegészítésre szorul, hogy jelenleg gyakran kizárólag a kurátorok önmegvalósításának megtestesítőjévé apad.

netnek mint tudománynak inkább szüksége volt, mint magának a művészetnek, vagyis sokkal inkább „filozofálódottá”, mintsem hogy „vizualizálódottá” legyenek: a semmit megmagyarázva kvázi művészetté, de facto pedig filozófiává emelték azt.¹⁴ Bebizonyosodott, hogy a művészettörténet a művészet mellett igényt tart a *nem-művészetre* is.

Hasonló történt a dadaistákkal, akik azt érték el, amire a legkevésbé sem számítottak, hogy a művészet elleni lázadásukkal végülis bekerültek a művészetbe, a művészet történetének részévé váltak. Ha a művészettörténet (mint tudomány) úgy ítéli meg, hogy a nem-művészet művészet, akkor logikus, hogy művészetként jeleníti meg azt. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a művészettörténet teljhatalmú intézmény, így kedve szerint bármit megtehet, hanem éppen ellenkezőleg, azt artikulálja, hogy a művészettörténeti leképezés olykor hibás döntésekre kényszerül, ami az intézmény működésének experimentális jellegét villantja fel.

Ugyanakkor nem tehetjük egyszerűen zárójelbe, vagy nem tekinthetjük kizárólag a művészettörténet belügyének azt, hogy egyre tágabb – de mindenképpen önellentmondásos – művészetdefiníciót használ, tekintve, hogy a világ, így a közélet és a művészet is megváltozott. A hatvanas évektől a rohamos társadalmi átalakulások, a nyugati ember szabadságéjszmenye és az ahhoz való jogának érvényesítése, majd a kilencvenes évektől a technika, elsősorban a kibernetika robbanásszerű fejlődése, gyors szétterjedése, az információs hálózatok begyűrűzése és a mobilkultúra beköszönése olyan mértékű változásáradatot hozott, melynek hullámai megrengették Árkádiát is. Korunk a vizuális ingerek óriási tömegének médiumává vált, melynek feltétele a népességrobbanás, eszköze a technika, motorja pedig a konzumozás és a reklámpar.

Művészeti szempontból a változások lényege a demokratizálódásban, helyesebben a demokratizálódás illúziójában, a mobilkultúra szemfényvesztésében áll, abban a tényben, hogy a műszaki fejlesztések, az információ és telekommunikáció eszközei mindenki számára hozzáférhetőek, elérhetőek és kezelhetőek, valamint abban a tévedésben, hogy ezek az eszközök valóban pótolják az alkotó szellemet. A „do it yourself” művészet feltételei szolgáltatásként pénzért rendelkezésre állnak, azonban látnunk kell, hogy az alkotás feltételei a világtörténelem bármelyik

14 Ha a művészettörténet valójában a filozófiára tart igényt, akkor a nem-művészet művészetté avatása csupán ennek kényszerű következménye lett.

pillanatában mindig is az emberek rendelkezésére állt. Jóllehet, ez a feltételrendszer gyakran részben pénzügyi kérdéssé válik, mégis, elvileg a lehetősége mindig bárkinek megvolt arra, hogy művészetet hozzon létre: ismétlem, az eszközök bárki számára hozzáférhetőek voltak.

Walter Benjamin 1936-os, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című munkájába foglalt gondolat, miszerint a művészet technikai eszközökkel való sokszorosítása során a művek elveszítik nimbuszukat, aurájukat (mely eredeti tárgyi jelenvalóságukban még jellemző), továbbá megjelentek olyan új műfajok – fotó, film – amelyeknél a sokszorosíthatóság a mű lényegét adja, tehát nincs többé „eredeti”, valamint eltűnik a különbség az alkotó és a néző között is, mivel a műalkotások létrehozása gépek közreműködésével történik, így minden vita, mely az alkotóról (és alapjában a művész személyére vonatkoztatott „aura”), a zseni személyéről szólna, lehetetlenné válik.¹⁵ Ezzel Walter Benjamin proféciát fogalmazott meg, hiszen képlete tökéletesen egybevág korunk atmoszférájával, mely szerint a technikai sokszorosíthatóság nyomán az esztétikai élmények a „szórt érzékeléshez” vezettek. Vagyis a vizuális ingerek olyan mennyiségével szembesülünk folyamatosan, amit lehetetlen felfogni, feldolgozni, és ami így a devalválódás útjára lép.¹⁶ A túlnépesedés és nyomában az ember reprezentációs kényszerének szabadsága vagy töretlensége, de immáron tömeges, a helyszűke miatt minden talpalatnyi helyet képekkel elborító megnyilvánulása nem más, mint vizuális környezetszennyezés, aminek jól ismert tünete a „képmérgezés”. A virtuális terek megjelenésével pedig megtörténhetett képekkel való földagasztásuk is, azaz a vizualizáció hosszan elnyúló kézműves periódusa virtualizációval egészülhetett ki.

A mindent elárasztó képtengerben fuldokló művészet csak akkor tud életben maradni, ha megtanul úszni, vagy ha képes vízen járni. Az ingergazdag vizuális tér mindent, ami kép, befogad, semlegesít és elnyel, ha az nem több, mint a képtengernek egy darabja. Csak olyan képekre tudunk felfigyelni, amelyek bizonyos értelemben elkülönülnek, kiemelkednek ebből a mindent elárasztó hömpölygő

15 In: Hans Belting, Arthur C. Danto, Pernecky Géza, Gianni Vattimo (szerk.: Pernecky Géza) *A művészet vége?* Európai füzetek (első szám) Új Világ Kiadó (87. o.)

16 Ez a fajta észlelés már nem az olyan magas fokú műalkotásra irányul, ami rendelkezik az „aurával”, vagyis nem igazi élménye a művészetnek. In: *A művészet vége?* (91. o.)

közegből. Létezik-e ilyen kép egyáltalán? Kép-e az ilyen kép? Hogyan tud meggyőző erejűvé válni a festmény? Kit érdekel egyáltalán a festészet? A festészetnek ezek az aktuális kérdései, a táblaképfestészet tudományos fetisizálása, agyonmagyarázása már nem ér semmit. Nem csak a kérdéseket, hanem a válaszokat is a világ majdnem teljes vizualizációjában találhatjuk meg. Bár valóban képes mindenki képeket létrehozni gépek segítségével, mégis ezek a mindenhol jelen lévő képek távol állnak a művésztől.

A zseni személyéről szóló viták itt valóban ellehetetlenülnek, és ugyanakkor véget is érnek, de nem azért, mert mindenki zseniális művészzel rukkolt volna elő, hanem mert, bár a vizuális tömegkultúra világszerte növekedik, híján van a zsenialitás legkisebb szikrájának is.

A festészetnek semmi más dolga sincs, csak át kell lépnie a képkelepcén, vagyis meg kell találnia azt, hogy miben rejlik kiválósága, és ennek révén ki is kell válnia. A képkelepce akkor lép működésbe, ha az alkotó ebből a közkedvelt hétköznapi, populáris képtérből – ami ma már az idillikus természeti helyett antiutópikus emberi – modellként használ valamit és ábrázolásra méltatja, ezáltal beismerten és értelmetlenül a képtenger részévé teszi önmagát.

A művészet és nem-művészet kérdésénél vagyunk ismét. A műszaki fejlesztések révén lehetővé vált könnyed képalkotás képtengerré változtatta a világot, de messze nem művészzé, hanem nem-művészzé. Ebben az esetben a nem-művészet egyenesen *tömeg-nem-művészet*, tehát valami olyan tevékenység, amit rengetegen végeznek, és ami hasonlít a művészetre, esetleg majdnem az, de valójában kevesebb annál. A tömeg-nem-művészet teljes mértékben vizuális lényegű, szemben a ready-made, vagy a konceptualista nem-művészzel, ami viszont verbális lényegű.

A tömeg-nem-művészet annyit ért el, hogy magasabbra emelte az általános vizuális ingerküszöböt, és elcsépelte a képzőművészet nyelvét. Az erő, amivel elérte ezt, ami a képkultúra rohamos felfutásának feltételeit megteremtette, és a tömeg-nem-művészet mögött szerényen és névtelenül meghúzódik, az viszont nem más, mint művészet, a tudomány művésze. Ez találta fel azokat a csodákat, melyekre a kommersz képi kultúrának szüksége volt és folyamatosan szüksége van ahhoz, hogy akár egy pillanatra is, de valóban láthatóvá, megtekintésre érde-

messé váljon, hogy felkeltse az érdeklődést, amire amúgy, pusztán képkompozíciós eszközök használatával alacsony színvonala miatt képtelen maradt. Éppen a tudomány által kínált eszközök, lehetőségek megújulása folytán emelkedett és emelkedik az általános vizuális ingerküszöb (és fordítva?).

A televízió, a videó, a 3 dimenziós mozi, az internet, az ezeken megjelenő újabb és újabb találmányok, mint a Google-Earth, a Youtube, a LED-fal, vagy régebről az óriásplakát, a hologram, a lézer-show és a fényreklámok, az utcai óriásmonitorok, a valóságshow-k, a szimulátorok és más hasonló, a képi megjelenítést alkalmazó újítások látják el az emberiséget töménytelen mennyiségű képingerrel.

Ebből következik, hogy az új média legtöbb képi üzenete nem a képisége okán tud hódítani, hanem a technika által, vagyis művészi minőség helyett jobb, ha a tudomány fejlettségéről, a tudomány művészetéről beszélünk. A tudománynak azonban csak pillanatnyi következménye a képesség, valójában nem vizuális hanem mentális lényegű. A tudomány művészete itt nem más, mint egyrészt az a képessége vagy ereje, mely egy másik területet, (például) az általános képkultúrát teljes mértékben befolyása alá vonja, azaz úgy táncoltatja, ahogy akarja, másrészt a tudomány legmagasabb szintű művelése – azaz voltaképpen pszédoművészet. Így természetesen a tudomány művészete nem azonosítható a képzőművészet művészetével.

Nem mindegy tehát, hogy a művészet használja-e fel a tudományt vagy a tudomány a művészetet. A tömeg-nem-művészettel az utóbbi történik: Irdatlan tömegek csépelik össze-vissza, önkéntelenül is káoszt okozva. A táblaképfestészet közben érintetlen, csak éppen környezete kaotikus képtengerré változott, így a kutya sem kíváncsi rá. A kiélezett versenyhelyzetben a táblaképfestészet kicsit elmélázott és most nem érti, hogy ezidáig alulmaradt. Művészi szintjének minden tartalékára szüksége lesz, hogy búverejét visszaállítsa és soha nem látott magasságba törjön. Így a képtenger-korszak kifejezetten jól tesz a művészetnek, amennyiben a művészet fölfogja és kezelni szándékozik a helyzetet. Nem arra akartam kilyukadni, hogy az új technika alkalmazásával ne lehetne zseniális művészetet csinálni, hanem éppen ellenkezőleg, a lehetőség megvan rá, de nagyon kevesen nyúlnak hozzá jól, ahhoz képest, hogy milyen irdatlan tömegek koptatják minden

vizuális igény nélkül. A megoldásnak ez a fajtája a szenzációk és a botrányok mellett már nagyon halkán elkezdődött „nyelvújítás”, mellyel a művészet képes lenne önmagát kivezetni a bábeli zűrzavarból.

Összefoglalva: a művészet művészet és a nem művészet nem az. A képzőművészet mindig vizuális lényegű és mindig művészi szintű. Ha a képzőművészet nem vizuális lényegű és mellette nem művészi szintű, akkor nem képzőművészet. A dadaizmus gyakran vizuális lényegű, néha művészi szintű, önszántából nem művészet, valójában művészet. A ready-made és a konceptualizmus nem vizuális, hanem verbális lényegű, tehát képzőművészeteken kívüli, azaz nem-művészet. Bár a tömegművészet vizuális lényegű, de nem művészi szintű, tehát nem-művészet, azaz inkább tömeg-nem-művészet. A tudomány ugyan művészi szintű, de megint nem vizuális, hanem mentális lényegű, ezért legfeljebb pseudoművészet, de semmiképpen sem művészet. A művészet története nem a nem-művészet története, de akár összefüggésben lehet azzal.

Álláspontom szerint a táblaképfestészet nem valamiféle romantikus maradvány, mégha néha olyannak is tettei magát, hanem progresszív műfaj, tele feltáratlan lehetőséggel. Így arra a következtetésre jutottam, hogy a művészeteken kívüli terület, mely egyfelől képtenger-áradatával betölti az érzékelésünket és egyúttal növeli az általános vizuális ingerküszöbünket, megteremti azt a közeget, amit a művészetnek nem szabad nem észrevennie, mert az a művészet új közege. A vizuális túltelítettség tényét el kell fogadnunk. Tehát észre kell vennünk, hogy a művészeteken kívüli, de vizuális lényegű környezetkultúránk áttételesen pozitív irányú visszahatást generál(hat) a művészetre. Másfelől a művészetnek szüksége van a tudomány impulzusaira, melyre a vizuális popkultúra eddig sokkal fogékonyabb volt. A művészet mint a vizualitás csúcsa a műszaki fejlesztéseket, technikai újításokat önmaga megreformálására fordíthatja a tradíciókhoz való makacs ragaszkodás helyett.

Nincs vége a táblaképfestészetnek, mivel most kezdődik igazán. A társadalom talán minden eddiginél kondicionáltabb és fogékonyabb a képlényegűsége. Bár a képzőművészet megújítása érdekében történtek halálugrások (gumikötelen), ahogy ezt *Marcel Duchamp* ready-made magyarázattal érvényes objektjei, vagy

Joseph Kosuth elméletté sűrített alkotásai igazolják, de a képzőművészet úgy tör utat magának, hogy a képiségről, azaz önmaga lényegéről kellene lemondania.

Régi és új

Ha visszatekintek munkáim sorára, a művészettörténet halvány árnyéka sejlik fel előttem. Mintha az emberben valahol ott lapulna az egyetemes múlt, mindenki történelme, és benne a művészeté is. Időnként fölkeveredik, és néhány cseppje beleissza magát, beleszivárogozik a jelenbe. Olyan ez, mint mikor a törzsféjlődés látszik lejátszódni az egyedféjlődésben. A kérdés az, hogy mivel tud több lenni, sőt, képes-e egyáltalán több lenni az ember attól az embertől, a homo sapiens sapiens attól a homo sapiens sapienstől, aki tízezer évvel ezelőtt volt, avagy tudjuk jól, az evolúció felfoghatatlanul lassú léptekkel halad. Hiszen azóta „csupán” egy civilizációs féjlődés történt, mely jóllehet az egyéni értékekre épül, végső soron azonban mégis csak egy társadalmi átalakulásnak tudható be. A barlanglakók kitartó, összehangolt munkával felépítették a ma metropoliszait, de mi, egyes emberek változatlanul barlanglakók maradtunk. Barlanglakók a szó legnemesebb értelmében. Az emberiség emlékezete az írásbeliséggel felidéz valamit a múltból, de a képi kultúra szilánkjai sokkal mélyebbről kerülnek elő. Felhozzák eléink az ősidőket, a nagyon mélyen húzódo régmúltat, de mintha csak a jelenkor árnya sejlene föl mögötte. Altamira az avantgárd zsenialitás. Olyan tudás, ami a legkevésbé sem valami fogyatékos elmaradottságról, lemaradásról, hanem sokkal inkább azonoságról, a városlakó és a barlanglakó lényegi azonosságáról árulkodik. Nem is csoda, különösen, ha az eltelt időt csak egy pillanatnak tekintjük. Ezek után fölvetődik a kérdés, hogy van-e féjlődés egyáltalán a művészet történetében, és visszatérve a kiinduló gondolathoz, lehetséges-e a művészeti féjlődés az egyén szintjén.

A művészi érték problémái

Az engem – és nyugodtan kijelenthetem, bármelyik művészt – érdeklő feladat a lehetetlen. Olyan célt állítani, ami elérhetetlen. Csak akkor van értelme belevágni egy műalkotás létrehozásába, ha képesek vagyunk vele túlszárnyalni mindent, ő

maga viszont túlszárnyalhatatlanná válik.¹⁷ Halvány próbálkozások, sokadik repetíciók nem érdemelnek időt és figyelmet. A művész a saját és/vagy a világ aktuálisan *legjobb* művén hajlandó az adott pillanatban (vagyis mindig) dolgozni. Ha valóban képesek vagyunk a művészet folyamának *legnagyobb* művét megalkotni, akkor ezzel bebizonyítottuk, hogy van fejlődés a művészet történetében. Ha azonban, viszonyítási alapunk saját aktuálisan *legjobb* alkotásunk, akkor nem feltétlenül sikerült a bizonyítás, hacsak saját alkotásunk nem azonos a művészettörténet legjelentősebb példájával. Tehát ha a művészet történeti szinten fejlődik, akkor a fejlődés egyéni szinten is bekövetkezik, ha viszont egyéni szinten mutatkozik fejlődés, akkor ugyanez nem feltétlenül következik be a művészet történetének szintjén. Mivel a *jó*, *legjobb*, a *nagy* és *legnagyobb* mégis csak szubjektív fogalmak, illetve teljesen viszonylagosak, és az egyes műalkotások összevethetőségének kérdése is vitás, ezért a fejlődésbizonyítás így csak elviekben lehetséges. Viszont mégsem zárnam ki az értékítéletre alapozott elvi fejtegetésem valós alapját, hiszen mégiscsak vagy jó a műalkotás és akkor beszélhetünk műalkotásról, vagy rossz, de akkor meg már, felfogásom szerint nem műalkotás.

*Arisztophanész A békák*¹⁸ című munkájában szétválasztotta ugyan a jót a kevésbé jótól, de attól még megtartotta mindkettőt a művészi értékű tartományban. *Aiszkülosz* és *Euripidész* költői versenyét tárta elénk, a szintér Hádész birodalma. A békákban mindketten megegyeznek abban, hogy a költő célja az, hogy *jobbá*, nemesebbé tegye az embereket. A tragédiák *nagyságát* groteszk módon mérőeszközökkel akarják megmérni. A mondottak *súlyát* például serpenyőbe mérik: Euripidésztől a „levegő szárnyalását” és „a hit könnyűségét” helyezik szembe Aiszkülosz „folyójával” vagy a „halál súlyával”, s találják Aiszkülosz költészetét nehezebbnek. Máshol a szereplők tulajdonságai alapján hasonlítják össze a versenyzőket: Aiszkülosz hősokeket, ellenben Euripidész gyakran házasságtörő nőket visz színre. Ez utóbbit a „zsúri” nem veszi jó néven, de Euripidész megvédi magát mondván, hogy az élet jellegzetességeit viszi színre, mellesleg az ábrázolt nők sokszor önfeláldozó, nemes lelkű hősokeként viselkednek. Aiszkülosz még

17 „Helyére tenni a hiúságot – és megőrizni a becsvágyat” In: Mészöly Miklós: *A pille magánya*. Jelenkor Kiadó, Pécs (1989), 135. o.

18 *Arisztophanész: A békák*. Akadémiai Kiadó, Budapest (1961), ford.: Arany János, 97–181. o.

felhossa Euripidész ellen, hogy alakjai kevésre becsülik az életet. Valójában Euripidész ilyen alakjai csak önként halni készülők vagy halálra ítélték. A versenyen végül az győz, akit *Dionüszosz* a *jobbnak*, de egyúttal *szimpatikusabbnak* tart, tehát Aiszkülosz. E *szerepet* oda-vissza igaz, hiszen Aiszkülosz Dionüszosz tisztelő, továbbá a szövegből az is világossá válik, hogy Arisztophanész is Aiszkülosz és a dionüszoszi tragédia mellett áll ki, ezt nyomatékosítja, hogy A békákat egy Dionüszosz-ünnepen – a Lénia-ünnepén – mutatták be. Az írás, már azzal a puszta ténnyel, hogy költői versenyről szól, Arisztophanésznek arról az igyekezetéről biztosít, hogy a műalkotások igenis rangsorolhatóak, és megerősít abban, hogy erkölcsi („jobb”), illetve esztétikai („szebb”) kategóriák alkalmazásának igénye és egyáltalán a műalkotások összehasonlításának vágya és tárgya az alkotásnak és az életnek, és ez rég szubjektív alapokon nyugszik. Szinte hihetetlen, hogy egy mű etikai, esztétikai értékének megítélését részben annak *témájára* alapozzák szereplői. Igen profán példával élve olyan berögződések ezek, mint amelyet a hollywoodi értékrend is közvetít, merő sztereotípiák, melyektől nem tudunk szabadulni. Arisztophanész zsűrijének ítéletben az erkölcsi, esztétikai alapokon és a témaválasztás kedvességén túl *érzelmi* szempontok is közrejátszanak.¹⁹

Kiviláglik, hogy egyáltalán nem egyértelmű, milyen értékrend alapján ítélnünk meg például egy adott műalkotást, de ha mégis sikerül megegyezésre jutnunk benne, akkor is sok érzelmi-érzéki tényező marad. Hogyan is helyezhetnénk ennyire ingoványos alapokra azt az eszmefuttatást, melynek célja a fejlődés kérdése lenne.

Platón, *A lakomában* a test, a lélek és legfőképpen a foglalkozás és a törvény szépségéről beszél. Az ember a szép testektől a szép foglalkozásokhoz, a szép foglalkozásoktól a szép tudományokhoz, a szép tudományoktól pedig a legmagasabb rendű tudományhoz juthat, aminek tárgya a legfelső szépség. Ez a tudomány lenne (Platón mint filozófus szerint) a filozófia. Fogalmaink kiegészülnek a *szép* szó kapcsán azzal a ténnyel, hogy a szép, azaz *khalon* nem csak az esztétikai értelemben vett szépet, illetve az *erkölcsi jót*, hanem a gyakorlati alkalmat, *hasznost*, valamint az *igazat* jelentette. Az írásban tisztázza Platón, hogy a *szellemi szépség* egy olyan szint, ahol a képmások helyett a valósággal, vagyis az erények képmá-

19 A felvilágosodás kora is ontotta magából a rangsorolt tényeket. Az osztályzás terminológiája is onnan datálható.

sai helyett a valóságos erényekkel érintkezik az ember (ez az ideák világa). (Platón, 2005) Gyakorlatilag esztétikai minőséget kap minden, attól függően, hogy az ideától mekkora távolság választja el. Ebben a rendszerben a művészetnek, mint az ideák másolatának másolatával foglalkozó tevékenységnek, az ideától igen távol eshetnek csak alkotásai, tehát itt – a művészettel kapcsolatban – sértő is lehet a szép fogalmának használata. Viszont kétségtelen, hogy Platóné egy logikus és áttekinthető, már-már az objektivitás határát súroló elmélet, noha közvetlenül képzőművészetre alkalmazni nincs értelme annak „alantas” természete miatt, ahogy azt Platón tartotta.

Aligha válunk meg attól a kényszerünkről, hogy műalkotásokat bíráljunk, minősítsünk. Kérdés, lehet-e egyáltalán *egy adott* műalkotást *önmagában* megítélni, vagy nem, illetve mennyiben szükséges ehhez a művészeti, művészettörténeti környezet ismerete, más alkotással (etalon) való összehasonlításának művelete, esetleg (történelmi, társadalmi, tudományos) folyamatokba ágyazottságának föltárása. Hiszen a művészet mindig következmény, legyen az oka társadalmi, vagy belső, személyes, de leginkább mindkettő. Tehát függő viszonyban áll, társadalmi és individuális elhatározásra vár, de könnyelműség annak feltételezése, hogy ez a kettős motiváció *bármire* feljogosító. Végtelenül sokféle műalkotás van, vagyis majdnem végtelen. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a művészet első sorban az ember egyik *legmagasabb szintű* megnyilvánulási formája, és ez a szempont előbbre való minden tudományos, esztétikai jellegű megközelítéstől, és a művészi *minőség* mindig olyan tiszta erő, amely gyorsabban megmutatja magát minden okfejtésnél, és teljesen közömbös marad számára, hogy szubjektív vagy objektív alapokon ismerjük-e föl.

Fenntarthatósági paradoxon

Az a rejtély, hogy a művészet története során fejlődik-e, megoldhatatlannak tűnik, hiszen minden korban létrejönnek valóban kimagasló művészeti eredmények, értékek, melyek egymással közel azonos minőséget képviselnek, így azonban csak változásról van értelme beszélni, viszont az új művészet mindig különb akar lenni az előző korokétól, és mindig van rá esélye, hogy ezúttal valóban különbbé váljon – máskülönben nem is lenne értelme belevágni. Feltételezhetjük, hogy *ez az önel-*

lentmondás tartja fenn a művészetet. Ez a megoldása a megoldhatatlannak, ami a fejlődés hiányának gondolata és a fejlődés hite között feszül.

Párhuzamos művészettörténetek

A paradoxonnal óhatatlanul visszatértünk arra a pontra, ahol felmerült, hogy összehasonlítható-e két eltérő idő, két eltérő kultúrkör művészete, összehasonlíthatók-e egyáltalán maguk az eltérő idők, az eltérő kultúrkörök, amikor egymástól teljesen eltérő környezeti, földrajzi, társadalmi ok-okozati tényezők formálják az adott társadalmakat. Számomra nem támogatható az a nézet, hogy egy közösség fejlettebb egy másikinál – és ugyanez a művészetükre vonatkoztatva sem –, legfeljebb találhatunk olyan szempontokat, amelyek lehetővé teszik szinkron vizsgálatukat, tanulmányozásukat, de ebből sem vonhatók le olyan következtetések, amelyekkel egyik a másikinál valóban fejlettebb lenne, mert ezek csak az adott szemponthoz viszonyított eltérések mértékére utalnak. Ugyanezt tartom érvényesnek a művészetben is, mely az adott viszonylatok következtében alakul ki. Például a kortárs metropoliszban virágzó street-art természete folytán nem jöhet létre a tradicionális indián faluban, vagy a nyugaton közkedvelt arcképfestészet művészete okafogyottá válik az iszlám kultúrában, de felhozhatunk olyan példákat is, ami azonos műfaj mellett tűnik teljesen ambivalensnek, így Dzsószer fáraó piramisa vagy a halikarnasszoszi mauzóleum. Éppen ezért nem hasonlíthatjuk össze ezeket a teljesen máshogy szituált alkotásokat, nem állíthatjuk, hogy fejlettségi sorrend van közöttük, az igazság csupán annyi, hogy eltérő környezeti, társadalmi, kulturális körülmények között eltérő módon reagálunk a világra, és így eltérő művészetet hozunk létre. *„A művészetben nincs fejlődés, ellentétben a tudománnyal, amely fejlődik. [...] A művészet által felvetett kérdések változnak, de a művészet nem lesz „fejlettebb”, „jobb”. Ez a különbség a művészet és a tudomány között. A művészet igazságtartalma soha nem veszíti el az érvényességét. A művészet a kultúra tanúja.”*²⁰

Mégis, az összehasonlításnak, az eltérő eredetű műalkotások megítélésének kényszere azért merülhet föl az emberben, mert ő maga a műtárgyakat azok eredeti idejéből és környezetéből kiszakítva látja, ráadásul tömegével, egymás mellé

20 Gottfried Honegger in: *MADI Art Periodical* (No6, 2004), Budapest, 45. o.

sorakoztatva, múzeumi rendben, így azokat szinkronban érzékeli. Ilyenkor „*a tárgy, bármely tárgy, eredeti történelmi közegétől és környezetétől elidegenítve, elveszíti kulturális értékét*”.²¹ A történelemből kiemelve, a saját kötődésétől, saját identitásától megfosztott alkotások megítélésében az alkotások ideje helyett a *megfigyelő* saját ideje kap dinamikus szerepet, azaz önkéntelenül is az ő kultúrájából fakadó saját szempontjait kényszeríti érvényesíteni a műalkotások fölötti bíraskodás során. Be kell látnunk, hogy ez tévút.

Egyre nyilvánvalóbb, hogy a művészet története nem kifejezetten a fejlődésről szól, hanem sokkal inkább korstílusok művekben kikristályosodó egymásutániságáról, folyamatos váltakozásáról, ahol az egymásutániságban az egymásra épülés folyamata hol érvényesül, hol pedig teljesen megszakad. Az egymásra épülés érvényesülésének tekintem azt is, amikor az új képviselői szembeszállva a korábbi elvekkel, megtagadják azokat, mert ebben az esetben is *szükséges* volt a művészettörténeti előzmény. A történelmi folyamatok viszont időnként olyan mértéktelenül radikális kataklizmákba torkollanak, hogy a művészettörténeti korszakváltások között átmenetek nemigen következnek be: a kontinuitás megszakad. Ez egészen más aspektusból támasztja alá a művészettörténeti fejlődés elvének elvetését, legalábbis azt, hogy a fejlődés az *egész* művészettörténeti skálára vonatkozna. Tehát az őskortól napjainkig terjedő művészettörténet *nem egyetlen* művészetnek a története, hanem sok különböző kultúra és társadalomé, melyek időnként egymástól függetlenül, egymásról mit sem sejtve elszigetelten, akár egyidejűleg egymástól távol, vagy a felejtéstől elválasztva egymás után léteznek.

Holott az összes művészettörténeti érték egyetlen kronologikus rendszerbe illesztéséből logikusan következhetne akár az is, hogy ezek az értékek szorosan összefüggnek egymással, hogy egyetlen roppant folyamat része mind. Valójában néha kiderül, hogy a művészeket is meglepetésként érik olyan felfedezések/újrafelfedezések, melyek rácsáfolnak erre, és egyúttal megkérdőjelezzik az egységes folyamat elvét. Gondoljuk el, hogy az 1506-ban kiásott Laokón szoborcsoport,²² vagy a XIX. század végén Európába kerülő, divatossá váló japán fametszetek, vagy az afrikai maszkok, vagy az 1868-ban felfedezett altamirai barlangraj-

21 Lanranco Binni és Giovanni Pinna: *A múzeum*. Gondolat Kiadó, Budapest (1986), 85. o.

22 E. H. Gombrich: *A művészet története*. Gondolat Kiadó, Budapest (1983), 77. o.

zok²³ stb. *ismét* hatással lettek, lehettek a művészettörténetre, ezúttal azonban annak *újabb* folyamataira, kvázi mintha ők maguk is új művek lettek volna – átlépve önnön történelmi befejezettségükből, megelevenedve életre keltek. Ez azt jelenti, hogy a művészettörténet folyamatai egyetlen tengelybe zárva, tehát túlzottan sematizált lineáris formában megjelenítve, korlátozott keresztmetszetet engednek magukból láttatni, és ez a séma hamisan arra enged következtetni, hogy egyetlen egy folyamatról van szó. Azonban az általános amnézia és az ismereteink korlátai – melyek miatt hajlamosak vagyunk elfogadni ezt a redukciót –, mint láttuk, olykor megrendülhetnek. Ilyenkor akár váratlan fordulatokat vehetnek a művészeti törekvések: Több, egymással párhuzamos művészeti irányvonal váratlan találkozásával újabb gyümölcsöző folyamatok kezdődhetnek. Gondoljunk *Picassóra*, aki az *Avignoni kisasszonyok* című képén afrikai maszkok hatását igazolja. „*Picasso ezekben az időkben festette kék és rózsaszín periódusának képeit. Gertrude Stein bemutatta Matisse-nak. Matisse hívta fel a figyelmét a néger szobrokra, és ezzel döntően befolyásolta Picasso festészetét. A néger szobrok iniciálták az úgynevezett »néger periódust«, 1906-ban és 1907-ben.*”²⁴ A művészet történelmi folyamataiban mintha *összekeveredne az idő*, mintha *mindegy* lenne a jelen és a múlt, ami már megtörtént egyszer, és ami még be nem következett.

A *korstílusok*, műalkotások egymásutániségát a folytatás vagy a szembeszegetés, az azonosulás vagy az elkülönülés, az emlékezés vagy a felejtés szándéka határozza meg, az adott történelmi, társadalmi és kulturális szituáció függvényében. A történelmi folyamatokban megfigyelhető *expanzív fellendülés* és *fatális összeomlás* pulzáló váltakozása egyúttal magával húzza, átformálja a művészet irányvonalát is. Egyfajta globális egyensúlykényszernek tulajdonítom, hogy az egyik kultúra felemelkedése a másik veszte, de részben ez biztosítja, legalábbis eddig mindig biztosította a romhalmazon az *új* kialakulását. Mindez nem azt jelenti, hogy a művészet állandóan magatehetetlenül sodródna a történelmi folyamatokkal, sőt, nem szabad elvetnünk a visszahatás lehetőségét sem, azt, hogy a művészet olykor alakíthatja is a történelmet: „*Miután a falakat lebontották, jól gördülő kerekeket helyeztek a ló lábai alá, nyakába kenderkócból sodort köteleket*

23 D. Marcelino Sanz de Sautuola, forrás: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Altamira> (2009. IV. 14.)

24 Kassák Lajos: *Az izmusok története*. Magvető Könyvkiadó, Budapest (1972), 50. o.

vetettek, úgy vonták be a végzetes alkotmányt, belsejében a fegyveres görögökkel. Körös-körül ifjak és szűz leányok himnuszokat énekeltek, Boldog volt, aki a kezével érintette a kötelet.”²⁵

A művészettörténet egymás utáni és egymás melletti szakaszok összessége, melyek hol találkoznak, és így együtthatva alakulnak tovább, hol pedig egymástól távol maradva hatástanul haladnak egymás mellett. Tovább gazdagítja a szakaszos és párhuzamos művészeti folyamatok végeláthatatlan halmazát a számtalan individuális és csoportos jellegű művészet állandó munkálkodása is. „*Mi vetítettük ki a történelem összefüggő folyamára olyan kategóriákat, mint a manierizmus, és nyilvánvaló, hogy nem mindenki volt manierista abban a korban.*”²⁶ A tudomány és a civilizáció fejlődése nem kérdés, mint ahogy az sem, hogy ez leginkább társadalmi, emberi együttműködéseknek tudható be, így a művészetben is a csoportokba koncentrálódó erőnek van esélye arra, hogy a nyüzsgő sokféleségből kiemelkedve mindent elsöprő korstílust alkosson. Mindenesetre amennyiben a művészettörténetet egymástól független szakaszok összességként fogjuk föl, az következik, hogy (köztük) fejlődés sem lehetséges.

Összefoglalás

Ebben a fejezetben megpróbáltam körültekintően feltárni a művészeti fejlődés kérdését, tisztázni feltételeit: a fejlődés nem más, mint pozitív irányú változás. Beláttam, hogy a pozitivitás, azaz maga a *művészi érték* egyértelműen nem meghatározható, hol esztétikai, hol erkölcsi, hol érzelmi, mindenesetre többnyire szubjektív követelményeknek kell hozzá megfelelni. *Alois Riegl* szerint „*A régebbi felfogás szerint egy műalkotás akkor bír művészeti értékkel, amennyiben megfelel egy objektívnek vélt, ez ideig szabatosan meg nem formált esztétikai követelménynek; az újabb szerint egy műemlék művészeti értéke azzal mérhető, mennyire elégtí ki a modern művészetakarás követelményeit – igaz, ezek a követelmények még kevésbé találtak világos megformálásra, és szigorúan véve, soha nem is találhatnak, mivel emberről emberre, pillanatról, pillanatra változnak.*”²⁷ Vagyis a köve-

25 Trencsényi-Waldapfel Imre: *Görög regék, Trója pusztulása* Móra, Budapest (1976), 206. o.

26 E. H. Gombrich és Didier Eribon: *Miről szólnak a képek?* Balassi Kiadó, Tartóshullám, Budapest (1999), 128. o.

27 Alois Riegl: *Művészettörténeti tanulmányok*. Balassi Kiadó, Budapest (1998), ford.: Adámik Lajos, 10. o. Megj.: 1902 körül

telmények szubjektivitása mellé – mint ítéletalkotók – saját szubjektivitásunk is belép, amit ki kell egészítenünk a történelmi, kulturális különbségekből adódó szubjektivitással is. Amennyiben viszont bizonyos dolgok nem összehasonlíthatóak egymással, úgy ott a fejlődés ténye sem határozható meg, helyette okosabb változásról beszélni, de nem azért, mert *nincs* fejlődés, hanem azért, mert *értelme* nincs a fejlődés kérdésének.

Arra a felismerésre jutottam, hogy a művészet története sokkal inkább egymástól határozottan elkülönülő, egymás melletti és utáni szakaszokból áll, mint egyetlen egyenesből, mert a művészet követi a történelmet, amire gyakran jellemzők a párhuzamos folyamatok. Tehát nem egyetlen gigantikus (képző)művészet van, hanem több önálló, egymástól elkülönülő. A (képző)művészetek kontinuitásának és a (képző)művészetek közötti interakciónak a hiánya pedig azt jelenti, hogy *nem* fejlődés, hanem változás történik.

A jobbítás szándéka, vagyis a fejlődés hite viszont (talán) minden művészen megvan, hiszen ilyen motivációval nem nehéz azonosulni. Ezt úgy értem, hogy szerintem csak akkor van értelme művészetbe kezdeni, ha azzal tényleg megváltjuk (megváltoztatjuk) a világot, legyen az saját vagy úgy általában az egész világ. Ez hitnek vélt tény, ami gyakran ténynek vélt hit. A fejlődés hiányának racionalitása és a fejlődés hitének irracionalitása egy paradoxon, mely szüntelenül termékeny feszültség alatt tartja a művészetet, így éltetve tovább azt.

Azt a képletes megállapítást, amit a fejezet elején tettem, hogy a művészet-történet ismétlődik meg bennem, ezúttal megerősítem, azzal a kiegészítéssel, hogy ez a hasonlóság strukturális, nem pedig parafrázis jellegű. A periodikusság mindig összefüggött az életem alakulásával, a privát művészet a privát történelemmel. Így az önminősítés – művészettörténeti elképzelésem analógiája szerint – *elvi* képtelenség, amit állandó önkritikával folyamatosan megszegek.

III. Saját korszakok

„Ha komolyan meg akarja bántani a szüleit, de nincs mersze melegnek lenni, a legkevesebb, amit megtehet, hogy művészeti pályára lép. Nem viccelek. Művészetből nem lehet megélni. A művészettel csak elviselhetőbbé lehet tenni az életet.”

Kurt Vonnegut²⁸

A művészet mint lehetőség

Vonnegutnak igaza van, a művészet a hivatásoknak valóban nem az a fölkapott formája, amire családot lehet alapítani. A haszoncentrikus berendezkedésű gazdasági államokban így nem éppen a legnépszerűbb elfoglaltságnak minősül. Mégis igazán szerencsésnek tartom magam, hogy szüleim elfogadták, sőt, támogatták művészeti érdeklődésem fölébredését, kibontakozódását, így három éves koromban meglátogathattam a Csontváry Múzeumot, vesztükre, mivel onnan azóta eltántorítani nem lehet.

Mert szólni kell arról is, hogy a művészet, bár társadalmi elismertsége nem túl megnyerő, mégis olyan mértékű szabadságot biztosít, mely nélkül nincs társadalom sem, vagyis pótolhatatlan. A művészet *csinálása* csak egyesek számára nélkülözhetetlen. Számomra is. Azok számára, akik leginkább a művészetben tudják önmaguk maximumát kifejtetni, legjobb képességeik szerinti tevékeny megvalósulásukat elérni, vagyis a boldogságot megtalálni. Nem csak púp a társadalom hátán, hanem a boldogság egyik lehetősége is.

Sokan egész életükben keresik, és végül sohasem tudják meg, egyáltalán hol keressék boldogságukat, hogy melyik terület is az övék, a sajátjuk, így eleve boldogtalanságra kárhoztattak, a művészekről meg már gyerekkorukban pimaszul üvölt jövőjük „biztosítéka”. Nagy előny a többiekkel szemben, talán éppen ezt kompenzáló övezi társadalmi megvetés, ez az ára, melyet törleszteni kell. Ezzel együtt is nagy esély és nagy felelősség.

28 Kurt Vonnegut: *A hazátlan ember*. Nyitott Könyvműhely, Budapest (2006), ford.: Békési József, 29. o.

Mimézis és művészet

Az általános értelmezés mellett mimézis alatt azt értem, amikor belső képek másolása történik: „*Farrah és mások eseményhez kötött potenciálokra vonatkozó vizsgálatai szerint a látási észlelés és egy vizuális kép mentális megjelenése az agy közös részein történik, s ez az 'osztzkodás' elősegíti az észlelés és a képzelet közti interakciót.*”²⁹ Továbbá – véleményem szerint – a mimézis egy másik fajtája válóul meg akkor is, amikor érzelmi, verbális vagy egyéb, nem képi természetű dolog képiesítése folyik.

Mindennek ellenére és mindezzel együtt a művészetnek, úgy látszik, szüksége van a mimézisre, mert az élet és a művészet legkézzelfoghatóbb kapcsolatára világít rá. Ezért megkísérelném felidézni vagy összefoglalni néhány nagy gondolkodó ide vágó művészetfilozófiáját. Ennek során véleményemet az objektivitás érdekében megpróbálom mellőzni.

Antik mimézisfelfogások

Arisztophanész már felidézett, első sorban költői versenyről és a dionüszoszi tragédia melletti síkra szállásáról szól. Az utánzás problémájára Arisztophanész kitér, igaz, csak abban a vonatkozásban, hogy a *hétköznapi világ*, avagy az *istenek világából* kiragadott eseményeket ábrázolnak-e a tragédiaszerző versenytársak. Ez ugyan nem éppen kimerítő szintű körbejárása a problémának, mindenesetre azzal, hogy egyáltalán fölmerült, jelzi korai *jelenlétét*.

Szókratész filozófiájával nem foglalkoznék, hiszen nem hagyott hátra írásos emlékeket, csak közvetve ismerjük, főleg *Xenophónnak* és *Platónnak* köszönhetően. „*De ha [a művész – BB] meg akarja mozgatni a közönségét és hatni akar az érzelmeire, erőteljes, új összefüggéseket kell teremtenie. Ezt vagy úgy teheti meg, hogy továbbfejleszt bizonyos tendenciákat, vagy úgy, hogy szembeszáll velük.*”³⁰ Platón, szemben saját tanítványával, *Arisztotelésszel*, az az ember volt, aki inkább az előző kategóriába tartozik: Szókratész hű tanítványaként lépett fel, ezért nem tudni, hogy dialógusaiban mennyire szól Platónból Szókratész, illetve fordítva.

29 Robert Seculer és Randolph Blake: *Észlelés*. Osiris Kiadó, Budapest (2000), 524. o.

30 Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. 29. o.

Utánzásról alkotott képe elválaszthatatlanul összefügg a szépről és az ideálisról alkotott nézeteivel.

Platón *Az állam* hetedik könyvének híres *Barlanghasonlat* című fejezetében³¹ tárja elénk ideatanát, egy szemléletes modellel. A barlang, amiben az ott élők csak a tárgyak és szobrok falra kivetített árnyképét látják, a hétköznapi világnak felel meg. Akit e barlangból kivezetnének a fényre, az ideák birodalmának megfelelőjébe, az eleinte nem látna semmit, mert a napfény elvakítaná, ezért vissza akarna menekülni a barlangba, mivel annak dolgait képes látni; később azonban, mikor szeme megszokná a világosságot, megismerné a dolgok valódi rendjét. Magát boldognak, a barlangban maradt társait boldogtalannak találná. Ezért ha visszatérne, hogy társai tudását a megismerésnek egy magasabb rendű fokára emelje, a fényből belépve időleges vakságával alulmaradna az árnyképek felismerésének versenyében. A hitelét veszített emberré válna, akit a többiek jobb esetben a nevetség tárgyává tennék, rosszabbikban megölnék.

A művészet államon belüli csekély esztétikai értékéről, de nevelésre gyakorolt jelentős hatásáról ír *Az államban*, melynek tizedik könyvében fejti ki a művészetéről és utánzásról alkotott véleményét. A lét három formáját különíti el: A legnagyobb művész alkotása az *első*, a *természetbeli forma*, a mesterember készítménye a *második forma*, a művész alkotása pedig a *harmadik forma*. Ezt úgy lehet érteni, hogy az ideális dolgokat azok látszatai, másolatai, azokat pedig azok másolatai (tehát a valóság látszatának másolatai) követik. Az asztalból például rengeteg, de ideája csak egy van a világon. Az asztalos nem az ágy lényegét, ideáját, hanem csak egyet a sok közül készít el. A festő bizonyos értelemben szintén ágyat, de csak látszólagosat, az utánzat utánzatát csinálja meg. De nem csupán a festő tekinthető az igazságtól számított harmadik leszármazottnak (ami meglehetősen távol marad az igazságtól, ezért számára kevésbé értékes), hanem a tragédiaköltő és a többi utánzó is – véli Platón.

Mi a helyzet abban az esetben, ha a festő nem a mesterek készítményeit akarja utánozni? A dialógban a kérdést Szókratész is fölteszi, („*vajon magát az egyes ősválóságot akarja-e utánozni, avagy csak a mesterek készítményeit?*”), de úgy döntenek, hogy a festő csakis a mesterek készítményeit másolja. Az akkori

31 Platón: *Az állam*. Gondolat Kiadó, Budapest (1968) 194-199. o. (*Barlanghasonlat* c. fejezet)

természetű festészet korában ez máshogy nem is történhetett, ezért csodálom is Platónt, hogy egyáltalán megfordul ez a kérdés a fejében, de döntésük megkérdőjeleződése az absztrakt festészet beköszöntével nyilvánvalóvá válik.

Ahogy Platón Szókratésztől, úgy Arisztotelész Platóntól tanult. Arisztotelész azonban nem a mesterükkel egyetértők táborába tartozik. Elutasítja mestere, Platón ideatanát. A Barlanghasonlat szép, de nem bizonyítéka az ideának – véli Arisztotelész... A művészetről *Poétika* című munkájában is ír.

A festészetet épp úgy utánzásnak tartja, mint például az eposzírás, a tragédiaköltészetet vagy a komédiát. Az utánzás három típusa határoz meg egy műalkotást: Egyrészt, hogy *milyen eszközzel*, másrészt, hogy *mit*, harmadrészt, hogy *miként* utánoz a művész. A festő színnel és vonallal, azaz (akárcsak a többi művész) ritmussal, de mást, mint amit a többi művész utánoz („*Polügnótosz* jobbakat, *Pauszón* rosszabbakat, *Dionüszosz* pedig hozzánk hasonlókat festett”), illetve ugyanazt a dolgot ugyanazzal az eszközzel egészen máshogy utánozza, mint más festő. Az utánzás tárgya szerint a komédia a kortársaknál hitványabb, a tragédia a náluk jobbak *cselekedeteit* akarja utánozni. Arisztotelész szerint az utánzás tárgyának kiválasztása a művész *jelleme* szerint történik, vagyis a művész tevékenysége személyes vonzalmi felé irányulnak, mintegy minden alkotásánál „önarcképet” hozva létre: „*a komolyabbak a szép tetteket és a kiváló emberek tetteit utánozták, a közönségesebbek pedig a hitványakét.*”³³

Az írásban később éles határvonalat húz a történetíró és a költő közé. A történetíró *megettörtént*, a költő viszont *megettörténhető* eseményeket mond el. A történelem inkább az egyedi, a költészet pedig inkább az általános eseményeket mondja el. A költészet tehát filozofikusabb, mert közelebb van az általános dolgokhoz (a filozófia pedig a legáltalánosabb a tudományok közül). A szöveg arra is rávilágít, hogy az arisztotelészi utánzást, mimézist nem szabad a szó megszokott értelmében felfogni, hiszen Arisztotelész azt sejteti velünk, hogy a műalkotás – mivel csak a *megettörténhetőt* ábrázolja – nem tekinthető másolatnak (szemben a történetírással). Mellesleg Arisztotelész, aki akárcsak Platón, a filozófiát tartja a tudományok közül a legföljebbvalónak, magasabb rendűnek, a filozófiához közelebb állónak tartja a műalkotásokat, mint Platón.

33 Arisztotelész: *Poétika* Lazi Kiadó, Szeged (2004), 12. o.

A politikában a művészet erkölcsre gyakorolt hatását vizsgálja Arisztotelész. Szerinte „a ritmusnak és dallamnak hasonlósága a valóságos természethez leginkább a harag és szelídség [...] és egyéb tulajdonságoknak az utánzásában mutatkozik meg”,³⁴ tehát ezen tulajdonságok lemásolására alkalmas leginkább a művészet, elsősorban a zene, mert a festészetnek és más művészeti ágaknak csekély a kifejezőereje. A zene bizonyos dallamai, hangnemei erkölcsileg hatni képesek az emberre, az ifjúságra amellet, hogy kellemes is. Az ilyen dallamok megtisztulást, örömet, katarzist okoznak a hallgatóban. Épp ezért Arisztotelész a nevelésben is javasolja a zenét (bár némely hangszert, így a furulyát alkalmatlannak tart a nevelésben, akárcsak Platón).

A görög filozófia, művészet, akárcsak a kultúra egésze hamarosan meghódította a hódítókat, a rómaiakat. A keretek szűkössége miatt római filozófusok közül Cicero és Vitruvius néhány gondolatát mutatnám be. Cicero a valóság gondolati másolatát tartja a legtökéletesebb szépnek, melyet egyik érzékszervünkkel sem tudunk felfogni. Aki az istenek alakjait mintázza, az a szépségről *lelkében* meglévő látomását utánozza le. Így alátámasztja azt az elképzelésemet, miszerint teljesen indokolt a belső képet megjelenítő művészeti módszert is a mimézis megnyilvánulásaként számon tartani Cicero, ezt nem is tagadva, Platón idézi meg, de vele szemben, nem minősíti le a művészetet. Míg Platón a másolat másolatának veszi a műalkotást, addig Cicero vélekedéséből azt a következtetést kockáztatom meg, hogy a műalkotás nála csupán egyszeri másolatnak, tehát az igazság második és nem pedig harmadik leszármazottjának vélhető.

Vitruvius kifejezetten az utánzás szempontjából vizsgálja a festészet alakulását. A festményt a *létező*, illetve *lehetőségében* létező testek képmásának tartja. A művészeti alkotások ezeknek a testeknek a mintájára készülnek. A falfestészet történetéről beszélve a következőket állapítja meg: Kezdetben márvány burkolólapokat utánoztak. Ezután teljes épületeket, vagy tragédiák, komédiák, szatírájátékok színpadképeit, tájképeket, mitológiai jeleneteket festettek meg természetűen a falra. Az ő korában pedig már az ízlés elfajzásáról beszél, amit abban lát, hogy

34 Arisztotelész: *Politika* Gondolat Kiadó, Budapest (második kiadás), ford.: Szabó Miklós, 293. o.

36 Marcus Pollio Vitruvius: *Tíz könyv az építészetről*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest (1988), ford: Gulyás Dénes, 188-189. o.

olyan képeket festettek, aminek racionális alapja nem volt: „*Mert hogyan is tartatná a nádszál valóban a tetőt, vagy kandeláber az oromzat díszzeit, vagy hogyan bírhatná el az oly vékony és gyenge inda az ülő alakot; vagy hogyan nőhetnének a gyökerekből és hajtásokból részben virágok, részben félalakos szobrok?*”³⁶ Az ilyesmit ábrázoló képeket hazugságnak nevezi. Ő ugyanis Platónnal szemben a festészetet értékesnek tartja, még hozzá azt a fajta festészetet, ami a valósághoz (igaz, nem definiálja a valóság fogalmát, mégse úgy tűnik, hogy neki is Platónnal megegyező véleménye lenne) hasonló képeket hoz létre.

Mimézis a keresztény és humanista felfogások szerint

Kivételesen nem egy, a filozófus saját koráról alkotott véleményét mutatnám be, hanem az időrendiség divatjamúlt szabályának engedelmessé a római kort követő „sötét” időszakról született gondolatait. *Lukács György* összefoglaló jellegetű munkájában a keresztény művészetnek három korszakát különíti el: A főleg *bizánci* körzetben tomboló, majd a német *reformáció* képrombolásának korát és a *kettő közti* időszakot.

A keresztény művészetben a Biblia váltotta föl az antik korban szokásos homéroszi vagy más, a görög mitológia köréhez tartozó történetek képi forrásként való felhasználását. Míg a görög területeken a művészet társadalmi megbízatás alapján *maga* választja meg a témát, a kereszténységben viszont az *egyházi előírásoknak* kell legtöbbször engedelmessé, bár az említett köztes időszak viszonylag békés korszakában kialakulnak a világi témákat ábrázoló képek, például a tájképfestészet. A világi művészet reneszánsz kori felvirágzása a *hétköznapi képi megjelenítését, lemásolását* eredményezi.

Nagy Gergely pápa meghatározta az ábrázoló művészetek funkcióját, mely szerint a templomban felállított – természetesen bibliai jeleneteket ábrázoló – kép a műveletlenek okítására készül (írástudatlanok bibliája). Ellenzők, képrombolást hirdetőik azonban akadnak: *Alexandriai Kelemen*, éppúgy, mint *Tertullianus* – Mózes parancsaira hivatkozva. Kelemen úgy véli – és ezzel még a bibliai témák leképezését is elveti –, hogy *isten valódi képét nem a földi dolgok, hanem a lélek utánzásával* lehet elkészíteni. Hogy a szavak és filozófiák küzdelméről is szó van, azt mi sem bizonyítja jobban, mint Cicero álláspontja, aki isten képét szintén a

lélekben látja, de őt ez mégse inspirálta az istenek ábrázolása elleni lázadásra... Tertullianus: „Az ördög képfaragókat és festőket hozott a világra.”³⁷ Bármit is ábrázoljon a kép, ő elutasítja. A színészekről sincs jobb véleménye. A katarzist, a művészet emberi-erkölcsi hatását támadja, mert a színlelt érzelemvilágot *nem valódi emberek nem valódi érzelmeinek* titulálja. Szerinte a dolgok *igazi értelmét csak a vallás* adhatja meg. A képrombolás háttérében valószínűleg a ma is létező mágia áll: a képimádást bálványimádásnak tartják. „*Ne fessd le Krisztust; elég neki, hogy egyszer emberré alacsonyodott önként és miértünk.*”³⁸ – idézi Amasiasi Asterius püspököt Lukács György. A reformációban Kálvin János képviseli a legradikálisabb nézetet. A képet száműzte az egyházból, vallásos imádását bálványimádásnak nevezte, elutasította Gergely-féle pedagógiai hatását, ugyanakkor a *világi művészetet* elfogadhatónak tartotta. Tehát a kép ne istent és szenteket akarjon ábrázolni, hanem utánozza csak a *szemmel látható dolgokat*. Hasonló álláspontot képvisel e kérdésben *Luther* vagy *Zwingli*.

Leonardo da Vinci művészetnek tartja a természetet, amit a „legfőbb Mester” alkotott.³⁹ A „legfőbb Mester” műve a legnagyobb alkotás, a természet, őt követik azok, akik a természetet tanulmányozzák, illetve „*közvetlenül utánozza a természet alkotásait*” és az alkotás során „*a festő elméje átváltozik: valamiképpen hasonlatossá válik az isteni elméhez*”⁴⁰ (ő a természet fia), végül a természet tanulmányozó ember munkáit utánozó következik (ő a természet unokája). Nem lehet nem észrevenni Leonardo panteizmusa és Platón ideatanán alapuló esztétikai rendszer közti párhuzamot. Leonardo bírálja (a kettőjük közötti korszakok művészetét,) a rómaiakét és az utánuk következőkét, akik mindig csak egymást utánozzák – ők a természet unokái, véli. Tiszteli *Giottót*, aki hosszú idő óta először rajzol állatokat, és *Masacciót*, aki szintén a természetből tanul – ők a természet fiai. A tudományok között minőségi különbséget tesz. Azt tartja hasznosabb tudománynak, ami jobban átadható. A látás a világon a legtöbb embernek adott, ezért a festészet tudománya mindenki számára elérhető, befogadható. Tehát szerinte a

37 Lukács György: *Adalékok az esztétika történetéhez*. Magvető Kiadó, Budapest (1972), 94. o.

38 Ui.: 96. o.

39 „*Nemigen alkot kiválót az a festő, aki mások festésmódját veszi mintául. De ha a természet dolgaiból tanul, jó eredményt fog elérni.*” Leonardo da Vinci, in: *Tudomány és művészet*. Magyar Helikon (1960), 9. o.

40 Ui.: 71. o.

festészet a világ legegységesebb, legerthetőbb és nem utolsó sorban leghasznosabb tudománya. Ráadásul még abban is fölülmúlja a többi tudományt, hogy a természet műveit tárja elénk, nem pedig az emberét. Leonardo így kiköszörülte a csorbát, amit az antik filozófia (és különösen Plátón) ejtett a művészet fogalmán.

A *festészetet* a művészeti ágak közül is a legnemesebb tudománynak találja, mert például míg a szobor lemásolható (öntvények segítségével), a költemény pedig a hallásra (és nem az értékesebb érzékelésre, a látásra) épít, addig a festmény látványközpontú is és ténylegesen lemásolhatatlan, reprodukálhatatlan is marad. Természetesen mai műszaki apparátus birtokában silány viselkedés lenne Leonardo miméziselméletét bírálni és megcáfolni, ezért ebbe nem akarok belefolyni. Csupán egyetlen – koroktól független – kritikai megjegyzést tennék, mivel nem érthetek egyet a festészet szobrászathoz viszonyított magasabbrendűségét alátámasztó érveléssel, a másolhatósággal. Úgy gondolom, hogy a szobrot hiába másolják le öntvénnel, mert ha történetesen *festett* szoborról van szó, akkor a szobor teljes reprodukálása éppúgy lehetetlenné válik, mint ahogy a festményé is. Mindazonáltal egy logikus, tiszta és szimpatikus rendszer Leonardóé, mely nyíltan platonista gondolkodáson alapul.

Nietzsche a mimézisről

Friedrich Nietzsche, a *Tragédia születése* című könyvében a tragédia műfajával, s csak érintőlegesen, témájának alárendelve foglalkozik más művészeti ágak, műfajok tárgyalásával. Az apollóni és a dionüszoszi művészetet különbözteti meg egymástól. Az *apollóniban* a művészet esztétikai, szemléletes, objektív és értelmes részét; a *dionüszosziban* a nem esztétikai, a nem szemléletes, hanem ösztönös és szubjektív részét látja. Felfogása szerint a művészetnek e két arca közül – koroktól függően – hol az egyik, hol a másik, hol az egymással köttetett béke érvényesül. Ugyanakkor az is kiderül, hogy egyes művészeti ágak mindig is apollóni, vagy mindig is dionüszoszi dominanciájúak maradnak. Például a zene soha sem szemléletes, vagyis mindig is a dionüszoszi erő határozza meg; a festészet viszont csakis szemléletességre, vagyis örök apollóniságra ítéltetett.

A mimézis felbukkanására Nietzsche kétféle lehetőséget lát: a beszélt nyelvet, a képvilágot, a jelenségek világát, vagy pedig a zenei világot utánozza-e a

művészet. Az első nagy korszak, az *apollóni* kultúra nem más, mint a homéroszi ember világa, aki mindennapos küzdelmeit, szenvedéseit a dicsfényvel övezett istenek világában látja viszont. Apollón személyében az akarat mohón ragaszkodik az élethez, az egyes ember pedig – legyen az bármilyen hányattatott sorsú – követi őt, hiszen az ilyen akarat titánokat öl és borzalmas szörnyeken kerekedik felül. A mindennapok dicső álmait vetülnek az istenekre, s ez jelenik meg az eposzokban, a látszatok látszatában. E kezdeti időkben – az apollóni kultúrában – tehát egy jelenségutánzó művészetről beszélhetünk, melyben a domináns művészeti ág az eposz. A *dionüszoszi* korszakban, mely *Arkhilokhosz* feltűnésével veszi kezdetét, egy másféle tendencia bontakozik ki. Ő ülteti elsőként a népdalt az újszülött lírába, ami ezáltal már nem szöveg-, hanem zenecentrikussá válik. Hiszen a népdalban a szövegnél fontosabb a dallam, következésképp a nyelv már azért küzd, hogy utánozza a zenét. Itt tehát egy olyan művészetről van szó, ami ben dionüszoszi tartalom uralkodik el a zenén. A zene mellesleg az ősegyet utánozza, amit aztán már a zenén keresztül próbálja utánozni a többi művészeti ág, elsősorban a költemény, a lírikus szöveg. A zene mellett a kép és más szemléletes jelenség itt már csak megtűrt látogató.

Az eddigi kérdés tehát az volt, hogy az adott korokban mit utánoz az uralkodó művészeti ág, műnem, illetve az, hogy az adott korban belül melyiket tekinthetjük az uralkodó művészeti ágának, műnemnek, melynek az összes többi alárendeltjévé, utánzójává válik. Nietzsche az apollóni, illetve a dionüszoszi, vagyis az isteni szférák lemásolását látja az egyik, az uralkodó művészeti ágban, és az uralkodó művészeti ág másolatát a többi, ennek alárendelt ágakban, melyek így a másolat másolatává válnak. Ez lényegében azonos Platón felfogásával, aki az isten alkotta ideák másolatának tekinti a mesteremberek munkáit, és a mesteremberek munkáinak másolatának (vagyis a másolat másolatának) a festők munkáit.

Az írásban Friedrich Nietzsche áttekinti a dráma teljes átalakulási folyamatát, a kezdetektől a XIX. század végéig. A szövegben még többször, de már csak a részletek tekintetében tér vissza az utánzás problematikájára. Megállapítja, hogy a dráma őseként világra jönnek a kardalok. A tragédia ekkor még kar. Feladata, hogy a kezdetben még csak színpadra képzelt, később maszkos figura képében meg is jelenő Dionüszoszt kellő extázis fogadja. A szatírkarban a néző szatírrá

változva látja magát, a kar mintegy a néző *öntükröztetéseként* működik... A tragédia Euripidész korában leheli ki a lelkét. A mondat végére „*démoni Szókratész*” teszi le a pontot, aki Nietzsche szerint a szépség kritériumának az értelmet teszi és minden erejével küzd a tudatossal szemben az ösztönös, a dionüszoszi ellen. Nem véletlen, hogy Arisztophanész, a dionüszoszi drámaíró a nem dionüszoszi Euripidészt és barátját, Szókratészt ellenségének tekinti.⁴¹ A tragédia „elfajzott utóda”, a komédia válik elterjedővé. A reneszánszban a szókratészi kultúra feltámadásával az opera felvirágzása bontakozik ki, mely a görög tragédiát próbálja imitálni. A reneszánsz ember a görög művészet *utánzásáról* – gondoljunk vissza Leonardo idézett platonikus művészetfilozófiájára – az operával áttér az ember „őseredeti” művészet világának *utánzó újraalkotására*. Bach és Beethoven művészetéről Nietzsche mint a dionüszoszi szellem föltámadásáról beszél, melyben szerinte a német szellem győzedelmeskedik a szókratészi felett. Mindenesetre nem lenne (vagy nem lett volna) rossz, ha a fasizmus helyett tényleg a Beethoven-féle „német” szellem győzedelmeskedne, de én a szókratészi ellen sem tiltakoznék.

Friedrich Nietzsche végül is a drámával szemben a zene magasabbrendűsége mellett foglal állást. „*Mert a zene, mint mondtam, abban különbözik minden más művészettől, hogy nem a jelenség képe, vagy, helyesebben, nem az akarat adekvát tárgyiságáé, hanem maga az akarat közvetlen mása*”,⁴² hogy a zene a világ ideája, a dráma csupán visszfénye. Akárcsak Leonardo da Vinci, ő is, minőségi különbséget tesz az egyes művészeti ágak közé, ami számomra elfogadhatatlan álláspont.

Saját mimézis

A mimézis számomra kihívást jelentett, és egy olyan, meglehetősen objektív követelményt biztosított, ami által viszonylag könnyen kontrollálhatóvá váltak a munkáim, így nagy hasznomra vált az önfejlesztés során. Bár ma mély megvetéssel gondolok az ábrázolás iránti elkötelezettségemre, akkoriban nagyon fontos

41 Ezért nem meglepő, hogy Arisztophanész Szókratészt, Euripidész barátját a „fecsegés mesterének” nevezi.

42 Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. Magvető Kiadó, Budapest (1986), ford.: Kertész Imre, 154. o.

volt ahhoz, hogy szétszóródva heverő darabjaimat összeszedjem, erőimet, képességeimet számba vegyem és lehetőségeimhez képest tökélyre vigyem. Nagy lelkesedéssel vettem bele magam a munkába, a tankönyveket félrehajítva lázasan dolgoztam rajzaimon.

Legtöbbször ceruzával, pit-krétával, vagy tussal rajzoltam. Beállításokat csináltam vagy fölmentem a Mecsekre érdekes dolgokat keresni, így göcsörtös vagy korhadt fatörzseket, sziklákat, romokat, eldugott épületeket, tehát voltaképpen tájképeket rajzoltam. Emlékszem, egyszer barátommal rábukkantunk egy eldugott kulcsosházra, ahol egyik nap egy pontos megfigyelésekre alapozott rajzot, egy natúrát készítettem róla, másnap ugyanabból a nézőpontból, ugyanolyan kép-kívágással, színeiben teljesen eltorzított változatot. A második nap rendőrök jelentek meg. Kiderült, az éjszaka föltörték az épületet. Így a natúra kapóra jött: a rajz segítségével megállapítható volt, hogy maga a betörés milyen károkat okozott az épületen.

Szóval, hogy minél nagyobb a hasonlóság, annál jobb a kép – ez a szemlélet lenyűgözött, és hozzátartozik az igazsághoz, hogy sokat tanultam belőle. Lényegében itt tanultam meg azt, hogy mit jelent a kitartó és elmélyült munkavégzés. Ennek ellenére úgy ítélem meg ezt a korszakomat, mint valami szükséges rosszat. Kellott ahhoz, hogy legyen egy vékonyka alap, egy kapaszkodó, egy biztos pont, amibe jó volt akkor kapaszkodni, de mégjobb volt aztán végre elereszteni.

Az ébredés korszaka

Saját eddigi rövid kis szakmai utamnak legelső legfontosabb eredményét nem a legtökéletesebb természethűség elérésében látom, hanem éppen ellenkezőleg, abban, hogy sikerült ezt hátrahagyni és túllépni rajta. Ráébredni arra, hogy egy új valóság létrehozására vagyunk képesek, mely pusztán csak mellérendelt és nem pedig alárendelt viszonyban áll a természeti valósággal, vagyis az általunk teremtett képi világ bizonyos értelemben teljes mértékben szuverén, továbbá kimeríthetetlen gazdagságú forrás, a másolás nem méltó hozzá. Ezek nagyon fontos felismerések voltak számomra. Innentől kezdve magaménak érzem azt, amit csinálok.

Ebben a felismerésben nagy segítségemre volt az avantgárd mozgalmak, különösen a futurizmus, a dadaizmus, a szürrealizmus megismerése. Kellott hozzá

René Magritte Ez nem egy pipa című képe, *Guillaume Apollinaire* képversei, korai *Bortnyik Sándor* grafikai album, *Francis Picabia*, *André Breton*. Kellett hozzá az is, hogy csoportba kerültem, ahol a világ megint csak tágult számomra egyet. Új emberekkel, új törekvésekkel ismerkedtem meg, sokféle személyiség gyűjtőhelye volt ez. És főleg kellett hozzá az is, hogy mesterem *Lantos Ferenc* lett.

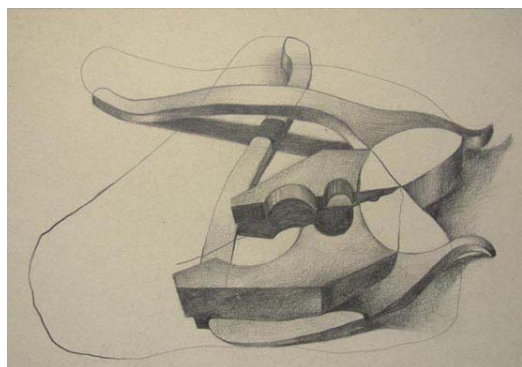
Később az „antirealista” felfogásomat visszaigazoltak láttam mások ambícióiban is. Megerősített benne *Platón*, *Kassák Lajos* vagy *Victor Vasarely*. Platón azért, mert joggal tekinti utánzóknak a művészetet, ha egyszer tényleg az, viszont mi képesek vagyunk ezen változtatni, márpedig a klasszikus értékrend elbizonytalanodása óta kibontakozott egy ilyen vonal az avantgárd képében. Kassák azért, mert szellemiségével, képarchitektúrájával, tehát kimondva és kimondatlanul is valami ilyesmin fáradozott: „*A valóság elemeiből / új valóságegészet alkotok / Neked és Öneki*”⁴³ És Vasarely azért, mert kifejezetten ezt a nézetet hirdeti: „*Azt tartom, hogy nem az a műalkotás, amely összetéveszthető a természettel, hanem amelyik különbözik tőle.*” (Vasarely, 1983. 33. o.)⁴⁴

Egyszerűen a sok „másolásból” kezdett elegendő lenni, és egyre gyakrabban vetődött fel bennem, hogy ennek így semmi értelme sincs. Legyen még nagyobb a hasonlóság a látvány és a rajz között? Nem. Ez a cél kiüresedett bennem. Egyúttal értelmét sem láttam tovább, hiszen a valóság (természet) mint alkotás megismételhetetlen, és mint ilyen, másolatainak készítése – bármilyen gondos pedantériával is történjen – nem lehet a művészet igazi célja. Ami már megvan, az megvan. Olyan képeket akartam alkotni, ami még nem volt meg. Így jutottam el az új kezdetéhez. Az új rajzokban felidéztem valóságdarabokat, hétköznapi tárgyakat, de azokat durva átalakításnak vettem alá, míg végül a tárgy ugyan felismerhető maradt, azonban olyan fokú torzulásokat szenvedett el, ami a *rajzi* lehetőségekből teljesen természetesen következhetett, viszont a valóságban ez maga lett volna a megtestesült lehetetlenség. Ilyen grafikákkal sikerült tehát szintetizálni gondolataimat, és szakmai értelemben pedig sikerült továbbtennem magamat. A rajzok magukon hordozták, reprezentálták a megújult gondolati háttérrel, ugyanakkor az addig a látvány utáni másolatok eszközeként használt rajzi tudásomat is igényelték,

43 Az *Ünnep reggel* című verséből.

44 Némileg ide vonatkozik Platón barlanghasonlata, az idea és annak különböző szintű utánzatai.

így annak hiábavalósága nem merült föl a továbbiakban, sőt, így további fejlődése is biztosítottá vált. A szellemi és a manuális tartalom egyensúlyba került.



1. Benedek Barna: *Cím nélkül*
(1992, grafit, papír, 21×30 cm)



2. Benedek Barna: *Arany metszés*
(1992, tus, grafit, papír, 30×42 cm)

Ezzel sikerült továbblépnem a natúrától az antinaturába, ami viszont sokkal természetesebb lehetőségeket nyújtott, mint maga a natúra. Új korszak kezdődött, olyan, amit sajátoménak éreztem, és ami végre tényleg lázba hozott. Nem áll szándékomban túlértékelni mindezt, de voltaképpen pontosan ezekből az alapokból építkezem ma is.

SzArt

Talán a szakmai stabilizálódás érzéséből és az önbizalmam megerősödéséből mérítettem a bátorságot, hogy barátaimmal, hasonló értékrendszerünknek hangot adjunk. A *SzArt Magazint Csordás Dániellel és Sas Miklóssal* alapítottuk 1995-ben egy közös iskolai kiállításunk⁴⁵ megnyitóját követően. Mindhárman borzalmas késztetést éreztünk arra, hogy kifejezzük kritikai nézeteinket. Ahogy az ilyesmi lenni szokott, az „ami szól, az szóljon!” jegyében a teljes intolerancia szerint tettük ezt: irritáló művészfigurákat hoztunk létre, olyanokat, akik kizárólag allűrökkel képesek magukra figyelmet vonni. Ezt egészítettük ki a körülöttük legyeskedőkkel, azokkal, akik e balekokat zseniírozva sztárművésszé pumpálják őket, ezáltal végeredményben saját magukat teszik balekokká. Az öntelt művészfigurákat – *Andrej Bodobácsot, Geo Gonzales-t és John Padosh-t* – saját magunk alakítottuk, *Sosok Baboveč-et*, a bohémek búvkörében élő költőt barátunk, *Kovács*

45 1995 tavasz, Pécs, Művészetek Háza, Tehetségek Galériája, Pécsi Művészeti Szabadiskola kiállítása

Péter KPK, a SzArt névadója játszotta, a művészek méltatója pedig *Dr. Zsaráth Károly* (vizuáldoktor, művészetfilozófiai adjunktus) volt, aki mindvégig megmaradt a teljes fikció burkában.⁴⁶ Mindenképpen el akartuk kerülni azt, hogy az ábrázolások karikatúrává, az újság pedig vicclappá váljon, így a fikciót természetesen valós színben tüntettük fel, a borítótól kezdve a legutolsó részletig, ügyelve arra, hogy mindenhol érvényesüljön a sztárok gunyoros, lekezelő, helyenként fennkölt modora és ötlettelen, elcsépelet művészete. Döntse el ki-ki saját belátása szerint, hogy ez humor vagy kritika vagy valami más.

Mivel amatőr kezdeményezésről volt szó, a magazin mindvégig megőrizte házi, barkácsolt jellegét, amitől nem is kívántuk megfosztani. Ekkoriban, 1995 körül nem terjedt még el, legalábbis nekünk nem állt rendelkezésünkre számítógépes szövegszerkesztés, ezért az első szám hasábjai kizárólag írógéppel és kisében szabadkézi írással készültek. A második és a harmadik szám sok cikkének igényesebb tördelése miatt még vidékre is elzarándokoltunk, hogy számítógépet vagy elektromos írógépet használhassunk, ami fölösleges fáradozás volt, mert a tartalom élesítése nem ettől függött. Alapvetően azonban az újság eredetije, mustere, ahogy az akkoriban szokás volt, ollóval, ragasztóval készült, a sokszorosítását pedig az aranykorát élő fénymásolóval oldottuk meg. Így egy ilyen számnak a létrehozása mindig sok munkát jelentett, de ezt persze a nagy lelkesedéstől feltűzelve egyáltalán nem érzékeltük. A cikkek megfogalmazása mellett illusztrációkról, fényképekről, reprodukciókról „gondoskodtunk”, és persze ami talán a legfontosabb, a szellemiség emblematikus lenyomata, azaz az arculat pontos megjelenítése voltak azok a technikai, tartalmi összetevők, amitől megőrizhette az újság sajátosan élces karakterét. Mindössze három számot ért meg a magazin, 1995, 1996 és 1997-ben egy-egy kiadással.

A humor, a feladok összetettsége, a véleménynyilvánítás szabadsága, a szakmai és emberi kérdések begyűrzése mind olyan tényezők voltak, melyek miatt nagyon hasznos és egyben szórakoztató volt ebben részt venni. Az első nagy horderejű munka volt ez, amit csapatban végeztünk el. Nem szabad megfélemlenünk arról sem, hogy kritikánk valójában önkritika is volt.

46 Kivéve az 1996-os SzART áldokumentum VHS-t, ahol *ifj. Ficzek Ferenc* játszotta el a megtisztelő szerepet.

Burzsoá Nyugdíjasok

Gyakorlatilag a *SzArt* előzménye volt a *Burzsoá Nyugdíjasok* zenekarnak, amit ugyanaz a trió alkotott. 1996 nyarán alapítottuk, emlékezeteim szerint a *SzArt* 2 kiadását követően egy-két hónappal, tehát a *SzArt* 3 megjelenése előtt, egy éves átfedéssel. A legfontosabb párhuzam koránt sem a szerepjáték ténye, hanem sokkal inkább a koncepciózus, problémaközpontú gondolkodás, a körültekintő *arcu-latteremtés*, ami sodró erőt biztosított mindkét csapatmunkához.

Itt nyugdíjasok bőrébe bújtunk, és míg a művészi élet megjelenítésének táján egyik legalkalmasabb fórumát a magazinban találtuk meg, addig egy inkább szociológiai témához más műfajt kellett keresnünk. A lényeg, hogy a koncepció, az arcu-latteremtés mindig megelőzi a műfaj kérdését. Így a műfaj mindig másodlagos kérdés. A tartalom határozza meg a formát. Eleinte szövegeket írtunk, olyan verseket, amikben összekeverednek az idők, az emlékek és a valóság, a jelen és a múlt, háború és békeidő, amikben igyekeztünk a nyugdíjasokra jellemző világot megjeleníteni, annak minden velejárójával együtt, sérelmekkel, haraggal, bosszúvágygal, ingerlékenységgel, gyengéd érzelmekkel, családi kötődésekkel, szerelmekkel, barátokkal, ellenséggel, nosztalgiával, mindennapi problémákkal, tehát mindazzal, ami érzékletesebbé teszi a nyugdíjasokról alkotott képünket. Úgy találtuk, hogy ez akkor tud leghatékonyabban működni, ha mindezt felpaprikázott öregek vágják színpadról valami teljesen másra számító fiatalok pofájába. Az öregek mi voltunk. Jelmezben, vastag szemüveggel, tonzúrával, botokkal, éthordóval, táskarádióval, háztartási eszközökkel. Tévével és fejszével. És a hangszerekkel, amit a zenei előképzettség teljes hiányában azért ragadtunk, hogy valami hátteret biztosítsunk a szövegek mögé, amit – fogyatékoságai miatt – színpadi show-műsorral egészítettünk ki, hogy végül így adjunk formát a tartalomnak...

Színpadi szereplések, kiadvány-, plakát- és szórólaptervezés, lemezkiadás és stílusosan nyugdíjas-naiv festménykollekció. Így összegezhető az 1996-os megalapítástól, az 1997-es első koncerttel induló és a 2004-es hangszerek, lemezek önkéntes, úthenger általi bezúzásával zajló koncert-fellépéssel lezáródó *Burzsoá Nyugdíjasok* tevékenysége. „*Kísérletünk, hogy a közönséget művész dolgokkal szórakoztassuk, minket éppoly ösztönző, mint tanulságos módon az örökké Léte-*

zõhöz, Újhoz, Naivhoz kényszerít.” – írta *Hugo Ball* a dadaizmusról.⁴⁷ Nem vitás, ez lett a mi saját dadaizmusunk.

Mindenesetre a Burzsoá Nyugdíjasok a zene és a képzőművészet komplexitásához nyúl és társadalmi-politikai kérdéseket feszeget. Teljes szinkronban a nyugati törekvésekkel. A pop-kultúra mintegy a népművészet egyre korszerűbb platformjaként is működött. A szub- és alternatív kultúra témája pedig ismét a társadalmi-politikai problémák határozták meg, ahogy azt *Paolo Bianchi* cikksorozatában tárgyalja.⁴⁸

47 Elger, Dietmar: *Dadaizmus*. Taschen / Vince Kiadó, Budapest (2006), 10. o.

48 Kunstforum International (134, 135.): *Art-&Pop-Crossover*. (1996–1997)

IV. Az érzékelés korlátai

„Isten első szavával megteremtette a fény természetét”

Robert Grosseteste⁴⁹

Az érzékelés mint a valóságkép feltétele

A társadalmi determináció mellett az ember és a művészet a természeti, fizikai jelenségeknek is bizonyos értelemben teljes mértékben alávetett, kiszolgáltatott, ezért kihagyhatatlannak tartom a főbb vonatkozások fölvázolását. Az érzékelés olyasvalami, ami az evolúció által alkalmazkodott az életmódunkhoz és folyamatosan tökéletesedett, hogy jobban megfeleljen az élő szervezet igényeinek, illetve fordítva is, az életmód korlátait sokszor az érzékelés minősége határozza meg. Az evolúció felfoghatatlanul lassú járását most gépekkel és mesterséges eszközökkel igyekszünk beelőzni, amitől az érzékelhetőség, azaz a valóság terebélyesebbnek tűnik. Ilyen eszköz a művészet is, mely új ingereket hoz létre és ezáltal új összefüggéseket tesz nyilvánvalóvá, érzékelhetővé.

Tehát az érzékelés egyben a környezethez való viszony, azaz a valóságkép egyik feltételezhető alapja. Az érzékeléshez több kritériumnak kell teljesülnie. Egyrészt szükség van valamire, ami valahogy ingerré válik. Másrészt kell valami, ami az ingert fogadja, átalakítja és továbbítja. Harmadrészt a beérkező jeleket föl kell dolgozni, ki kell értékelni. Az inger–érzékszerv–agy triumvirátusa így működésbe lendül. Nem kívánok az érzékelés komplex területével foglalkozni, én csupán a látást emelném ki ebből a halmazból.

A látható fény tartománya

A fény hullámhosszal és rezgésszámmal jellemezhető, a tér minden irányában egyenes vonalban terjedő elektromágneses energia, melyben a térerővektorok merőlegesek a terjedés irányára, légüres térben mért sebessége pontosan 299.792,458 km/s, azaz fénysebesség, „anyaga” a foton. A foton kvantum, áramlása nagyszá-

49 (XIII. sz.) In: *Eco: A szépség könyve*. 127. o. Ld. még: „*És monda Isten: Legyen világosság: és lőn világosság.*” (Ford.: Károli Gáspár) In: *Szent Biblia*. (Egyetemi Nyomda, Budapest, 1992.) 5. o.

mú energiakvantumáramlás, ahol az egyes kvantumok energiája fordítottan arányos a hullámhosszal. A fotonzuhatag nyomást fejt ki az útjába kerülő tárgyra.⁵⁰ Azonban a foton értelmezése vitatott, nem egyeznek a vélemények abban, hogy hullámnak, részecskének vagy egyszerre mindkettőnek kellene-e tekinteni őket.

A fény úgy jön létre, hogy valamilyen energia, például hő hatására a felhevülő atom megnövekedett energiájú külső elektronja kilép eredeti pályájáról, majd energiateleslegét a tér minden irányába ható hullámzást kibocsátva leadja, visszalépve eredeti pályájára. Ilyenkor az univerzum elektromos és mágneses erőssége a hullámok mentén rezgésbe jön, vagyis az elektromágneses tér erőssége periódusonként csökken és növekszik. A *fénysugárzást* tehát közvetlenül az elektron mozgásállapot változása váltja ki. Az atom alkotórészei (atommag, elektron(ok)) elektromosan töltött részecskék, melyeket az atomban elektromágneses terek tartanak össze. Az elektromos töltések mozgásakor mindig *elektromágneses sugárzás* keletkezik.

Az elektromágneses sugárzás, minden típusánál – mivel, mint a fény esetében is – rezgésről van szó, hullámhosszal és rezgésszámmal jellemezhető. Tartománya a leghosszabb rádióhullámoktól a ma ismert legrövidebb hullámhosszúságú gammasugárzásig terjed. Az ember és valószínűleg a legtöbb gerinces számára a *látható fény tartományát*, vagy a *színkép látható részét* az elektromágneses sugárzás 380 és 780 nanométer⁵¹ közötti területe jelenti. Ezt követik a nem látható sugárzások, egyfelől az egyre rövidebb hullámhosszúságú, egyben energiában gazdagabb *ultraibolya-*, *röntgen-*, valamint a *radioaktív gammasugárzás*, illetve másfelől az egyre hosszabb hullámhosszú infravörös *hősugárzás*, és a *rádióhullámok* sugárzása. Hallószervünk által a fölfogható hanghullámok 10 oktávnyi terjedelméhez képest látószervünk a fény hullámzásából csupán 1 oktávnyinak megfelelő tartományt képes érzékelni.⁵² Lényegesebb különbségek: egyrészt a hanghullámok nem elektromágneses sugárzások, hanem levegő-összesűrűsödések il-

50 1 négyzetméter fehér lapra 4/3-ad milligramm erővel nehezedik. A felület színének csökkenő világossága, azaz sötét felület esetén csökken ez a nyomás.

51 A talált adatok eltérőek, a fenti Nemcsics Antal 1990-es *Színdinamika* főcímű könyvéből származik, de az 1980-as kiadású *Illúzió a természetben és a művészetben* 400-780, az 1995-ös *SH atlasz Atomfizika* 400-800, sőt az 1998-as kiadású *Művészi világegyetem* (4.24. ábra, 207. o. és 207. o.), az 1994-es *Általános színtan és látáselmélet* és Johannes Itten 2002-es új kiadású, *A szín művészete* című könyve (18. o.) szerint egyaránt 400-700 nanométer közötti értékben állapítja meg a látható fény tartományát.

52 John D. Barrow: *Művészi világegyetem*. Kulturtrade Kiadó, Budapest (1998), 261. o.

letve -ritkulások váltakozása; másrészt az elektromágneses hullámokat az agy számára érzékelhető jellé alakító, jóval bonyolultabb szerv kifejlesztését „igényelte” az evolúció során; harmadrészt az ember túlélését sokkal inkább a látásra, semmint a hallásra alapozza.

Az anyagi világból csak az elektromágneses sugárzás formájában szakadatlanul áradó információk mennyisége is hatalmas, az ember azonban elenyészően kis töredékét képes csupán felfogni és feldolgozni. Érzékszerveink által csupán a látható fény tartománya, illetve részben a hősugarak felfoghatók. A többi jó esetben nyom nélkül, akadálytalanul halad át az emberi testen, más viszont halálos sejtburjánzást hagy maga mögött a szervezetben emlékül... Megint más a technikai civilizáció különböző vívmányai segítségével, vevőkészülékekkel, különleges emulziórétegek által stb., közvetett módon válik felfoghatóvá. Vagy például az ultraibolya sugárzás, ami károsítja az örökítőanyagot, ezért az első kezdetleges élőlények a víz alatt fejlődtek, ami kiszűri a káros sugarak jelentős részét, így megvédi a DNS-t.

Sok gerincesnek, de különösen az emlősöknek és madaraknak fejlett látásuk van, kétféle receptor is megtalálható a szemében. Az egyik a tökéletes formaérzékelésre alakult, a másik a színlátásra. A madarak látása is kiváló, ők is erre a szerveükre támaszkodnak leginkább, általában színlátással is rendelkeznek. A színeslátással nem rendelkező emlősök esetében arról van szó, hogy a színmegkülönböztetés korántsem létszükséglet, tekintve, hogy leggyakrabban *éjszakai állatokról* van szó, amelyeknél nincs is különösebb szelekciós nyomás a színeslátás felé.

A fény összetétele

A fény minősége nagyban összetételétől függ. Isaac Newton 1666-ban⁵³ a *napfényt* háromélű prizmával megtörte, így az színeképeire bomlott. A kísérlet a következőképpen zajlott: a fehér napfény egy résen keresztül a háromélű prizmára esett, és mivel ez nem derékszögben történt, ezért a prizmán megtört, és az így kapott, legyezőszerűen szétterülő fénynyalábok egy útjába állított ernyőn kirajzóldtak. A jelenség oka annak tulajdonítható, hogy a különböző hullámhosszú

53 Gekeler, Hans: *Handbuch der Farbe*. Dumont, Köln (2003), 10. o.

fénysugarak különböző szögekben törnek meg, ami jelen esetben pontosan azért volt lehetséges, mert a napfény többféle hullámhosszúságú sugárból áll.

Egy összefüggő színszalag – azaz színek vagy spektrum – keletkezett a vörös, narancs, sárga, zöld, kék és az ibolya színekkel. Amennyiben az így kapott színszalagot gyűjtőlencsével összefogjuk, kapjuk meg eredményül ismét a látható fehér fényt. A látható fehér fény felbontása a prizma mellett optikai rács segítségével is elvégezhető. Ha a spektrumot két részre osztjuk, például vörös-narancs és sárga-zöld-kék-ibolya szalagokra, és a gyűjtőlencsék felhasználásával ezeket külön-külön egybefogjuk, akkor két keverékszintet kapunk, melyeket aztán egy nyálkába egyesítve ismételtelen fehér fényt kapunk. Amennyiben két különböző fénysugarat összekeverve a látható fehér fény keletkezik, kiegészítő, vagy komplementer fénypárokról beszélhetünk. Ha a színszalag egy színét, mondjuk az ibolyát, elkülönítjük a spektrum többi színétől, majd ezeket, vagyis a vöröset, narancsot, sárgát, zöldet, kéket összekeverjük sárgát kapunk, azaz az ibolya komplementerpárját. Ha kéket különítünk el, akkor komplementerpárjaként a spektrum maradék vörös, narancs, sárga, zöld és ibolya színéből narancsot kapunk. Levonható, hogy minden egyes spektrális szín az összes többi spektrális szín keverékének komplementerpárja.

A többféle hullámhosszúságú sugarakból álló fényt *összetett* sugárzásúnak, az egyféle hullámhosszúságú rezgésből állót pedig *egyszínű* vagy *monokromatikus* fénynek nevezzük. Az egyszínű fény gyakorlatilag egy hullámhosszúsággal jellemezhető, míg az összetett fény több, meghatározható mennyiségi arányú monokromatikus fénysugárból áll. A sugárzó energiának ezt az eloszlását *színeképi energiaeloszlásnak* nevezik.⁵⁴ Az energiaeloszlásnak egy speciális, természetben, sőt egyelőre laboratóriumokban sem létező, de elvi síkon feltételezett esete az *egyenlő* energiaeloszlású színekép, amikor a színekép minden hullámszakasza azonos energiát sugároz. Az általa kiváltott színingert tekintik a *fehér szín* nemzetközileg elfogadott fogalmának.

A különböző fényforrások különböző színeképi összetétellel határozhatók meg. Változó minőségű fényekkel történő megvilágítások hatására megváltozottak tünnek a színviszonylatok is, például a napfény mellett még szürkésbarná-

54 Király Sándor: *Általános színtan és látáselmélet*. Nemzeti Tankönyvkiadó (1994)

nak ható szín sárgás-vörösesbarnává válik izzólámpás megvilágítás nyomán, mivel az izzólámpa nagyobb mennyiségű sárga, és kisebb mennyiségű zöld fényt tartalmaz, vagyis a jelenség a *megvilágító fényforrások energiaeloszlásainak* függvénye.

Ezen felül az a következtetés is levonható, ami egyéb formában közhely, hogy *a valóság nem egyenlő a látszatával*. Tehát az ideális, abszolút fehér fény csóvájában környezetünk napfényben megszokott képe kisebb-nagyobb mértékben megváltozna. Mivel azonban ilyen abszolút fehér színű fényt fellelni vagy előállítani egyelőre nem tudtak, és mivel bolygónkon annyira természetes, hogy a legcélszerűbb az egyes színeket, színviszonylatokat a *napfény* mellett megfigyelni, tanulmányozni, kikeverni, beállítani, tehát *a napfényt etalonként elfogadni*. Feltéve, hogy nem pont a különböző fényforrások színekre gyakorolt hatásait kívánjuk tanulmányozni.

Fény és festmény, avagy a mozgás káprázata

Az eltérő fényforrások eltérő színekpi összetételének felhasználásával kapcsolatos eredményeimet mutattam be 2007-ben a *Lumino-Dinamo* című, *Sas Miklóssal* jegyzett közös kiállításunkon.⁵⁵ Vörös és zöld festéket használtam, ezt a nekik megfelelő tónusértékű szürkével kombináltam, a megfestett foltok kiemelését pedig fekete hátterek alkalmazásával biztosítottam. Tudatosan rendkívül egyszerű geometrikus rendszerrel és kizárólag a szükséges mennyiségű jelekkel dolgoztam, hogy a lényegi tartalom, az agyban összeálló *mozgás illúziója* a legnagyobb zavartalansággal és a legerősebb hatásfokkal érvényesülhessen: a vörössel, és a zölddel mozgásfázisokat jelöltem. A korlátozott lehetőségek miatt – mely a kényszerülten korlátolt színhasználat következménye, korlátozott lehetőségű lett a létrehozható mozgási illúzió, az „optikai” animáció is –, ugyanis két fázisban lehetett csak gondolkodni. E különleges vizuális élmény, amit egy festmény animációvá változtatása jelentett, nem jöhetett volna létre *Gőcze Zoltán* villamosmérnök közreműködése nélkül, aki megépítette a káprázat motorját, a két különböző izzót szinkronban, felváltva működtető programozható elektromos vezérlőegységet.

55 Volt egyetemi pinceklub, Pécs, 2007. II. 15 – III. 15.

Értelemszerűen az egyik fényforrás vörös, a másik pedig zöld fényt bocsátott ki, felváltva működve.

Ismét beigazolódott, hogy a csoda az egyszerűségben van. A festmény eleve csak a zöld, illetve más részein csak a vörös sugarak visszaverésére volt kényszerítve. Vagyis kizárólag vörös spot mellett kizárólag a vörös felületek váltak láthatóvá, a zöldek pedig észrevétlenül beolvadtak a fekete háttérbe.⁵⁶ Zöld fény mellett megfordult a hatás. Így vált lehetségessé két különböző ábra (fázis) fények segítségével történő előhívása és elrejtése. Megfelelő ábrapár két mozgásfázissá változhat, egy nagyon egyszerű, de meggyőző erejű animációt életre keltve.

Azt feltételezhetnénk, hogy a különös optikai-vizuális jelenség eredményességét az segítette, hogy a recehártya mindig adaptálódik az adott megvilágításhoz: egy adaptációs effektus arra kényszeríti a szemet, hogy a domináló színt normálisnak, azaz szinte fehér fénynek fogja fel, és minden más színt, ami a látóterünkben van, ehhez a normaszinthez viszonyítva lásson eltolódva.⁵⁷ Valójában adaptációra, a szem átállására itt nem mindig van idő, különösen, ha a felvillanó fények gyorsan váltják egymást. Éppen ezért döntöttem a vörös és a zöld színár mellett, mivel ezek közel azonos tónusértékűek, így legalább az ebben az esetben zavaró sötét-világos kontraszt kizárását elérhettem, de persze a színek különbözőségének, vibrálásának kiiktatása nem volt megoldható. Még akkor sem, ha az adott fényár egymás komplementerpárjaikként saját párjuk utóképként való megjelenését idézik elő látószervünkben, ami akár egyfajta valós és virtuális ötvözetű fény-színkeverésként (additív keverés) nagyon gyors vibráció mellett fehér fénné olvad össze elvileg, talán.

A tárgyak színe

Az anyag színe két dologtól függ, egyrészt a megvilágító fény összetételétől, másrészt az illető anyag fényelnyelő képességétől. A fénysugár egyes közegekbe lépve, mint arról Newton kísérlete is meggyőzően tanúskodik, megtörik, azaz iránya megváltozik, optikailag sűrűbb közegbe kerülve sebessége csökken. Léteznek azonban olyan sűrű közegek, anyagok, amelyeken a fény már nem képes áthatolni. Logikus tehát, hogy a fényvisszaverés értelemében háromféle, a fényt teljesen

56 Ld. a következő, *A tárgyak színe* c. részt.

57 A jelenséget Kurt Koffka is és Harry Helson is leírta.

visszaverő, a fényt részben visszaverő részben elnyelő, illetve a fényt teljesen elnyelő anyagról beszélhetünk.⁵⁸

Teljesen sima felületen egyirányú fényvisszaverődés miatt *tükröződés* következik be. Durva, erősen matt felületek minden irányban, nagyjából egyenlő mértékben *szétszórják* a fényt. Minden anyag, vagy már maga a felület a megvilágító fény *spektrális energiaeloszlását* az áthaladás vagy a visszaverődés során *sajátosan módosítja*, így a megváltozott hullámhosszúságú sugarak alapján társítunk az anyagnak színt. Ha a tárgy felületi molekuláris szerkezete a ráeső fehér fényt maximális mértékben visszaveri, akkor a tárgy fehérnek tűnik. Ha viszont felületi molekulászerkezete a ráeső fehér fényt maximális mértékben elnyeli, akkor a tárgy feketének tűnik, mivel egyáltalán nem ver vissza fényt. Ha a tárgy például csak a kékingert kiváltó sugarakat veri vissza a megvilágító fény színekéből, akkor a tárgy kéknek hat. A tárgyakat tehát a megvilágító fény el nem nyelt sugarainak megfelelő színeiben látjuk.

A vázolt példák, bár a tárgy- vagy anyagszínek, magyarárn a *felületi színek* alakulására, értelmezésére vonatkoztak, végeredményben éppúgy alkalmasak ugyanezen keletkezési sémák az ettől eltérő megjelenési módok, név szerint a *tükrözött színek* (fém és más egyéb fényes felületek visszatükröződő színei), a *térbeli színek* (gözök, színes gázok, égbolt színei), sőt még az *átlátszó színek* (üvegek, átlátszó műanyagok, átlátszó folyadékok, színei) megértésére is. Ugyanazon szint másnak érzékeljük, ha más a felületi minősége, azaz érdekessége, simasága, halmazállapota, ha más a tükröződési-szórási aránya.

Mint láttuk, a fényforrások, a fénysugarak, valamint maguk a tárgyak is *valójában* teljesen színtelenek. Ha a szín dolgát a maga teljes valóságában akarjuk megfogni – már ha beszélhetünk egyáltalán ilyesmiről –, akkor megállapíthatjuk, hogy először is létrejöhet a *színínger*, mely úgy tűnik, egyszerűen fizikailag pontosan meghatározható sugárzás, ami a szembe behatolva az agyban *színérzetet*

58 Szokás megkülönböztetni a következő fogalmakat: *Fényvisszaverés* (reflexió): a visszavert fénysugár energiamennyiségének a beeső fénysugár energiamennyiségéhez való viszonyát a közeg fényvisszaverési képességének nevezzük. *Fényelnyelés* (abszorpció): az anyagra ráeső fényenergia mennyiségének és az anyagon áthaladó fény elnyelt részének viszonyát a közeg fényelnyelési képességének nevezzük. Ilyenkor az anyagon áthaladó energia hővé alakul át, és így a fény energiáját veszíti. *Fényáteresztés* (transzmisszió): a ráeső fényenergia és az átengedett fényenergia viszonyát a közeg fényáteresztő képességének nevezzük.

eredményez. A fénysugár különböző hullámhosszait spektrális eloszlása szerint különböző színekként fordítja le látóközpontunk, agyunk.

A szembe bejutó és színérzetet keltő, fizikailag meghatározott sugárzás a színinger. A színinger mérhető, mérésével, rendszerezésével a *színmetrika* foglalkozik, a fizikának a fiziológia és a pszichológia közti határterülete. A színinger-mérés olyan eszköznek tekinthető, melynek segítségével megállapítható, előrejelezhető, hogy két különböző spektrális eloszlású vizuális inger meghatározott viszonyok között azonos színérzetet vált-e ki.

Látószervünk felépítése

Fiziológiai vonatkozásban látószervünk által felfogható ingerek, azaz a látható fény szemünket érő bármely összetevője fényingernek minősíthető. Ahhoz, hogy ezek a fényingerek eljussanak hozzánk, azaz a világ megismerése számunkra lehetővé váljon, érzékszerveink, azon belül pedig látószervünk részvétele döntő jelentőségű: egyrészt megjeleníti a környező tárgyi világ képét és e világ változásait, másrészt lehetővé teszi a változásokra való gyors reagálást. Ehhez tehát ingerekre, érzékszervekre, idegtevékenységre van szükség.

Az érzékszervek csoportosítása a ható inger típusa szerint a következőképpen alakul: 1. *Mechano* receptorok (tapintási, nyomási, feszítési receptorok). 2. *Chemo* receptorok (fájdalom, íz, szaglási receptorok). 3. *Thermo* receptorok (bőr és nyálkahártya receptorok). 4. *Fényreceptorok* (látóreceptor, a szem). Környezetünk ingerei különböző távolságokból hatnak, így közvetve és közvetlenül érkező ingerek alapján beszélhetünk tele- illetve kontaktreceptorokról. A látás előbbihez tartozik, azaz a látószervünk telereceptor.

Látószervünk három részből áll, a *szemből*, *látóidegpályákból* és a *látóközpontból*.

Az emberi szem a csontos szemüregben van, a szemgolyó megközelítőleg gömb alakú test, több hártya borítja. A *szaruhártya* mögött található a *szemcsarnok*, melyet a *csarnokvíz* tölt ki. A csarnok mögött van a színes *írisz*, amihez szabályozható átmérőjű nyílás, a *pupilla* csatlakozik, mellyel a belépő fény mennyisége szabályozható. A pupilla a *szemlencsével* érintkezik, ami változtatható alakú, rugalmas felépítésű test, ez teszi lehetővé a szemlencse gyújtópontjának növelé-

sét, illetve csökkentését, ami egészséges adottságok mellett a végtelen és 25 centiméter közti éles leképezés lehetőségét jelenti.

A szemlencse mögött van az *üvegtest*, amit több hártya határol. Ezek legkülsőbbike az *ínhártya*, beljebb az *érhártya*, legbelül pedig az *ideghártya* vagy *retina* található. A retinában vannak a *látósejtek*. A mindössze 0,5 centiméter vastagságú retina, 10 egymás feletti rétegből épül föl, s a szemgolyó belső felületének hátulsó nagyobbik részét borítja.

A retinából ágazik ki a látóidegpálya, amit a retina idegsejtjeinek rostjai alkotnak. A látóideg hozzávetőlegesen 1.000.000 idegrostból áll. A rostok a szemfenék egy meghatározott területén, pontján lépnek ki a szemgolyóból, ezért ezt a pontot nevezik *vakfolt*nak, mert ezen a részen nincsenek látóidegvégződések, vagyis itt kép sem keletkezik. Az ideghártya sárgásan elszíneződött középső része az úgynevezett *sárgafolt*, aminek közepén található a látógödör. A szemből az agy felé tartó látóidegrostok az agytörzsben felerészt kereszteződnek és szétválva haladnak tovább az agykéreg alatti *elsődleges látóközpontba*, majd a *látókéregbe*.

Látószervünk működési alapjai

Az ideghártyán lévő látósejtek vagy receptorok kétféle részből, a *pálcikákból* és a *csapokból* épülnek föl. Bár mindkettő fényérzékeny anyagot tartalmaz, a kettő különbözik egymástól, tulajdonságaik eltérőek. A pálcikák fényérzékeny anyaga a látóbíbor, a csapoké még nem ismert, feltételezhetően a vörösre, a zöldre és az ibolyára egyaránt érzékeny, együttesen jelenlévő anyagokról van szó. Alacsony megvilágítási szintnél csak a pálcikák, magasabb megvilágítási szintnél pedig a csapok lépnek működésbe. Az előbbit *szkoptikus*, az utóbbit *fotopikus* látásnak nevezzük. A szem érzékenysége e két látásmódban nem teljesen azonos, míg a szkoptikus 510, addig a fotopikus látásnál az átlagos érzékenység maximuma 555 nanométer hullámhosszúságú sugárzásra esik.

A sötétlátásért a pálcika alakú idegsejtek a felelősek, amik színeket nem érzékelnek, csak fényerősséget. A látóbíbor vagy szembíbor nevű anyaggal jön létre a sötétlátás. Viszonylag érzékenyen hat rá a zöld és kék rövidhullámú fény, a vörös azonban teljesen hatástalan marad. Ezért van az, hogy szürkületkor a nappali fénynél egyébként vörös színűnek látszó tárgyak feketének hatnak. Ennek oka az,

hogy a szembíbor, ami a pálcikákban lévő vörös festékanyag 510 nanométer hullámhosszúság körüli zöld fényre reagál csak, mert vörös színe miatt a vörös fényből mindent visszaver, a zöld fényből pedig mindent elnyel. Zöld fény, azaz erőteljes inger hatására a szembíbor vörös színe teljesen kifakul. A kifakult pálcika ideiglenesen működésképtelenné válik, de vörös színét visszanyerve hamar regenerálódik. A regenerálódást az A-vitamin váltja ki, ami nagy mennyiségben van jelen a pálcikákban. Az A-vitamin hiányában gyenge megvilágításkor a szembíbor működésképtelen marad, ilyenkor az agyban kép nem alakul ki, látásról nincs értelme beszélni, ezt jelölik a farkasvakság fogalmával.⁵⁹

A csapok és a pálcikák ideghártya területén való eloszlása egymáshoz viszonyítva sem egyenletes. A sárgafolt és a látógödör területén csak csapok vannak, ez az egység igen fontos szerepet tölt be a színlátás terén. Ettől az eloszlástól függ a különböző színek érzékelésének látótérben való terjedelme. A csapok között semmiféle különbséget nem mutattak ki, de az ellenkezőjét sem bizonyították be, ezért feltételezik, hogy mindegyik ugyanazt a háromféle fényérzékeny anyagot tartalmazza.

A XIX. század második felében *Hermann Ludwig von Helmholtz* felelevenítette az angol lángelme, *Thomas Young* orvos és fizikus teóriáját, mely szerint a szem ideghártyáján három különböző rendszer van jelen, amiket a csap alakú idegvégződések tárolnak. A *Young–Helmholtz-elmélet*⁶⁰ szerint három különböző típusú idegvégződés van az ideghártyában, melyek mindegyike más-más hullámhosszúságú fénysugárra mutat érzékenységet, név szerint a vörösre, a zöldre és az ibolyára (ibolyakékre). A vörös „színt” felfogó idegvégződés leginkább a vörös, kevésbé a zöld és legkevésbé pedig az ibolya színnek megfelelő sugárzásra érzékeny. A zöld „színt” felfogó idegvégződés leginkább a zöldre, de egyaránt kevésbé a vörös és az ibolya színnek megfelelő sugárzásra érzékeny. Az ibolya „színt” felfogó idegvégződés leginkább az ibolya, sokkal kevésbé pedig a zöld színnek megfelelő sugárzásra érzékeny, viszont a vörösre érzéketlen marad. A spektrum bármelyik színnek megfelelő hullámhosszúságú összetevője hason is a háromféle idegvégződésre, azokat különböző mértékben ingerli. A három közül a legjobban ingerelt idegvégződésből kiinduló ingerületek meghatározó szerepet játszanak a

59 Iványi István: *Fény és szín – Színlátás – színmérés*. (1951)

60 In Nemcsics Antal: *Színdinamika*. (1990)

színérzet jellegének kialakításában. Amennyiben mindhárom színérzékelő idegvégződést egyenlő intenzitású inger éri, akkor fehér fényt látunk.

Ennek az elméletnek azonban anatómiai bizonyítéka nincs, vagyis három, egymástól élettani szempontból különböző felépítésű idegvégződést egyelőre nem sikerült izolálni. Továbbá a színlátás egyes problémáit nem tudja megválaszolni, például az elméletből az következne, hogy monokromisztikus megvilágítás esetén – mivel ilyenkor (az elmélet értelmében) az idegvégzódéseknek csak egy csoportja működne – gyengébb látás jönne létre, mint máskor, ami viszont ellentmond a tapasztalatnak. Ezért számos kiegészítő-elmélet született, melyek megpróbálnak magyarázatul szolgálni a Young–Helmholz-elmélet nyitott kérdéseire.

Ilyen lenne *Ragnar Arthur Granit* 1947-ben több, megfigyelésen alapuló megállapítása is. A negyvenes években különböző idegrostok és idegsejtek vizsgálata kapcsán azt tapasztalta, hogy az ideghártya egyes elemei a színek különböző hullámhosszúságú sugarainak ingereire azonos módon reagálnak. Megállapította, hogy a csap alakú idegvégzódések a spektrum valamennyi színére egyaránt érzékenyek, ezeket a receptorokat *dominátoroknak* nevezte el, a *dominátorrendszerre* írható a színtelen fehér fény érzékelése.

Másik lényeges felismerése az volt, hogy az ideghártyában ezen kívül olyan idegsejtek is vannak, amelyek csak a színek egyes tartományainak hullámhosszúságú sugaraira érzékenyek, azaz kizárólag meghatározott hullámhosszúságú sugárzású inger vált ki bennük ingerületet. Ezekre az idegvégzódésekre a Young–Helmholz-elmélet teljes mértékben érvényes, annyi kiegészítéssel, hogy nem csak három, hanem összesen hétféle, a spektrum hét különböző hullámhosszúságú sugarára (ibolya, kék, zöldeskék, zöld, sárga, narancs, vörös) érzékeny modulátort talált Granit.⁶¹ A receptoroknak ezt a rendszerét Ragnar Arthur Granit modulátorrendszernek nevezte el.

A két rendszer – dominátor- és modulátor- – együttes működésével jön létre a színlátás. Hiszen ha adott hullámhosszúságú fényinger éri a receptorokat, akkor

61 Rendszerét azóta már többször felülvizsgálták, de az általa feltárt receptorsejtekhez *hasonló* érzékenységeket találtak. Egyes kutatók kék, zöld, vörös és sárga színnek megfelelő hullámhosszúságú sugarakra reagáló idegsejteket találtak – ami nem mond ellen a Granit-féle felfedezésekkel –, mely az *ellenszínelméletet* támasztják alá, ami a komplementaritáson, illetve az ellentétiségen alapul. Ezek a hatások a fiziológiai reakciókban is visszaigazolódnak.

az mind a modulátor-, mind pedig a dominátorrendszerben ingerületi folyamatot vált ki. Vagyis ezek szerint egyidejűleg egyrészt színtelen fény érzékelése, másrészt meghatározott, az érkező sugár hullámhosszának megfelelő színérzékelés indul be olyan módon, hogy a fehér fény élménye összegződik a színélménnyel, és a szín világossági fokának kialakításában játszik szerepet.

Nemcsics Antal Granit polikromatikus elméletét, illetve a Young–Helmholz-elméletet kiegészítve összegzi: a polikromatikus rendszeren belül a receptorok egyik része *trikromatikus* egységeket alkotnak, ebbe tartoznak a narancs, zöld, kékesibolya színű sugarakra érzékeny receptorok (ez nagyjából megegyezik a Young–Helmholz-elméletben feltételezett színérzékelőkkel), melyek azonban csak közepes intenzitású fényhatásokra lépnek működésbe. Ezért gyenge vagy erős fények hatására más, az úgynevezett *dikromatikus* egységek, gyenge fény esetén a vörös és a kékeszöld receptorok, illetve erős fény hatására mások, a látógödörben elhelyezkedő, sárga és kék színbenyomásokat létrehozó receptorok *dikromatikus* egységei lépnek működésbe.

A színlátás tehát összetett rendszerek bonyolult együttműködése révén jön létre, de eredményessége a megvilágítás intenzitásától függ. *Gyenge* megvilágításkor sötét- vagy szkotopikus látási folyamat indul meg – a csap alakúak nem, csak a sötét-világos közti különbséget felismerő pálcika alakú idegvégződések működnek, ilyenkor színélmény nincsen, színlátásról nem beszélhetünk. *Nagyon erős* megvilágításkor viszont a sötét-világos érzetet kialakító pálcikákon kívül a csap alakú idegvégződések csak a sárgára és kékre érzékeny dikromatikus egységei lépnek működésbe, ami azt jelenti, hogy ilyenkor sem teljes az ember színmegkülönböztető képessége. A közepes fényintenzitású megvilágítás azonban optimális világítási feltételét biztosítja a színlátásnak.

A látóidegek más inger (pl. szemgolyó nyomása) hatására is csak fényérzet keltésére alkalmasak. A színingerek többféleképpen csoportosíthatók, így elsősorban *akromatikus* színingerről, melynek színtartalma zérus (fekete, fehér, szürke), *kromatikus* színingerről lehet szó, melynek színtartalma nem zérus. Azt az időtartamot, ami a fényinger feltűnése és az általa létrehozott érzet között eltelik, fényérzékelés sebességének nevezik. Az idegszálakon végigfutó elektromos áramlökések másodpercenként 10 méteres sebességgel haladnak. Az érzékszerveinkre gya-

korolt hatás eredményeképpen létrejövő tudattartalom tovább nem bontható elemét *érzetnek* nevezzük. A *színérzet* pedig azt a tudattartalmat takarja, ami akkor jön létre, ha a megfigyelő a látótér csak a spektrális eloszlásában eltérő, egyébként minden tulajdonságában megegyező két elemét meg tudja különböztetni.

A színérzet a művészetben

Színes képet létrehozni annyi, mint megadni azt a lehetőséget, hogy a perceptuális érzékelés számára adott vagy tudatos összetételű forrást biztosítsunk. A színes kép „beindítja” a retinát, a receptorokat és az agyat. A színérzet mind a látáshoz, mind a művészethez is alapvetően hozzá tartozik, ennek csak a szubjektív vetületére térnék ki.

Mostanában sokkal izgalmasabbnak és érdekesebbnek élem meg – és ez elképzelhető, hogy összefüggésben van az életkorral és más személyes tényezőkkel – azokat a képi élményeket, melyek a polikromatikus rendszernek egyetlen, parányi területére összpontosítanak, azaz voltaképpen monokromatikus viszonylatokat jelenítenek meg. Többek között ebből a belső szükségszerűségből használok gyakran egymáshoz közelálló szürke- és kék-, vagy általában színben egymásra hangolt értékeket. A visszafogott, monokromatikus megközelítést pillanatnyilag árnyaltabbnak és kifejezőbbnek tartom, ugyanis megjelenít egyfajta beszélő semmit, tehát olyan minimális kontrasztokat, ami még mindig nagyon sok ahhoz, hogy általa valóban az önmegsemmisülésbe fordulna a képiség.

Még így is túl sok marad (és túl áttekinthetetlen) ahhoz képest, ami Sol Lewitt, Donald Judd, vagy Joseph Albers, Mark Rothko munkáit jellemzi. A monokromatikusság jelenséggként érdekel, kiemelném *Ad Reinhardt* (Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt) is. Az élénk színvilágú képekből jutott el, többek között, a kissé vöröses, kékes irányba terelt fekete, és a fekete alapra feketével megfestett képekhez, melyek az abszolút monokromatikus festészet nagymesterévé tették őt. Egy olyan új utat jelöl ki, ami a tarka és vad trópusi természetszínektől felemeli az embert a fénytelen északi, tömör, de tág képzetek birodalmába. Az érzékelés a határain táncol, amikor szembesül ezzel a festészettel.⁶²

62 *Kazimir Maleviccsel*, – akinek a neve a *Fehér alapon fehér négyzet* kapcsán merülhet föl, – később, a *Párhuzamok* című fejezetben foglalkozom.

V. A természet művészete

„A látás megköveteli, hogy minden hozzánk eljutó mintát a környezetnek megfelelően értelmezzünk, és ugyanez áll a tudományban is minden közvetett mérésre. Mind a kettő arra való, hogy hipotéziseket állítsunk fel és tegyünk próbára.”

Richard L. Gregory⁶³

Természet-káprázat

A képzőművész alapvető feladata, ha úgy tetszik, kötelessége, hogy láthatóvá tegyen, megmutasson olyan képi jelenséget vagy jelenségeket, melyek új élménnyel gazdagíthatják az emberiséget. Az új képélmény felfedezése a művész, és felfedezés a néző számára is. Heuréka, mindenkinek. A képzőművész látása – és ezt mindenfajta heroizálás nélkül értem – némileg kifinomultabb, ezért fogékonyabb és érzékenyebb a bármilyen értelemben vett képekben rejlő új felismerésére, mellyel a látványvilág szemlélése közben vagy munkája során szembesülhet. Más azonban az újat felfedezni, és más kiemelni, teljesen koncentrált formában megjeleníteni, sőt, tökéletesíteni, azaz a lehető legtöbb ember számára láthatóvá, befo gadhatóvá tenni.

A természet, felépülése, rendszere és működése által gyakran olyan képi jelenségeket produkál, melyekkel számol a művészet is, merít belőle, akár áttételesen, akár közvetlenül. A különböző festékanyagok, a színjelenség, a fluoreszcencia, a mimikri, mind hatással voltak és vannak a társadalom jelenlegi képére, a tudományos és kulturális, művészeti életre, ami, ha tetszik, ha nem, ebből építkezik. Akár természet utáni ábrázolásról, akár a természetelvű képalkotásról (például Gyarmathy Tihamér, Saxon-Szász János, Perneczky Géza), akár ezekből a kategóriákból kilógó művészetről beszélünk, a természet megkerülhetetlen.

Képi csodák töménytelen példájával szolgál a természet. A szisztéma, amely szerint fölépül, a művészeti, elemző gondolkodás egyik alappillére. Szerepe meg-

63 Richard L. Gregory: *Az értelmes szem* Gondolat Kiadó, Budapest (1973), 94. o.

kerülhetetlen a művész, az ember rendszerszervezett gondolkodásának kialakításában, hiszen a természeti törvények, jelenségek a művészet élő részét képezik.

Virágok és jelek

A látás mint érzékelés fajonként akár teljesen eltérő is lehet. Így a valóság leképeződése, vagyis a vélt valóság a látástól meghatározott.

Például a rovarok titka látószervükben rejlik: érzékelik az ibolyántúli sugarakat. Legtöbbjük még a 250 nanométeres sugárzásra is érzékeny,⁶⁴ azonban ez a hozzávetőleg 600-as érték felett már megszűnik. Így a nagy hullámhosszúságú vörös színt csak igen kevés fajuk képes érzékelni. A rovarok fényérzékenysége többféleképpen hasznosult: az egyedek számára lehetővé válik, hogy egyrészt a velük azonos környezetben élő, de más fajhoz tartozó rovarok faji, illetve szexuális ultraviola „színű” ismertetőjeleit látószervükkel érzékelhessék, másrészt – és ez óriási jelentőségű a nappali rovarok szempontjából – ezzel azonos, de a gerincesek számára látható színek tartományban figyelmeztető mintázatot fejlesszenek ki. Az azonos területen élő, különösen a nappali rovarok számára – legyenek azok azonos vagy különböző fajhoz tartozóak – előnyös, ha egymással tökéletesen hasonló, vagyis lényegében egyféle figyelmeztető mintázatot fejlesztenek ki, mert így a ragadozóknak sokkal kevesebb mintázatot kell megtanulniuk, ami sokkal kisebb mértékű létszámcsökkenést eredményez. Az ilyen, azonos területen élő, azonos riasztó mintázatot viselő fajok együtteseit aposzematikus csoportoknak⁶⁵ nevezik. A rovar vizuális értelemben tehát – sajátján kívül – „beszéli” a gerincesek nyelvét is, akik előtt viszont rejtve marad a rovar sajátos jelrendszere.

Nagyon leegyszerűsítve azt lehet mondani, hogy az élőlények végső célja az ön- és a fajfenntartás. Ez utóbbinak tesznek eleget a virágok is, amikor az őket beporzó rovarokat odacsalogatják. Kutatók megfigyelték, hogy az a távolság, amelytől a méhek a virág felé kezdenek repülni, egyenes arányosságban van a virág méretével. Ezért a kicsi vagy az elszigetelten élő virágnak a környezettől elütő, nagyon feltűnő színűnek kell lennie. Ez az egyetlen eszközük arra, hogy a nagyobb virágzatot fejlesztő növényekkel szembeni szelekciós hátrányukat ki-

64 A dologhoz hozzátartozik, hogy 300 nanométer alatti fény már el sem éri a Föld felszínét, tehát ultraviola-érzékenységük fölöslegesen ennyire tágas.

65 R. L. Gregory – E. H. Gomrich: *Illúzió a természetben és a művészetben*

egyenlítsék. Ennek érdekében gyakran valamilyen más, a környezetüktől elütő színnel jelzik a nektárt, melyek csak a spektrális színeket verik vissza, az ultraviolett viszont elnyelik, így a rovarok számára színesnek látszanak. Jócskán akadnak azonban olyan virágok, melyeknek nektárjelzői – a spektrális színek mellett – visszaverik, a szírom más részei azonban elnyelik az ultraviola sugarakat, így a rovarok számára igen feltűnővé válnak a nektárjelzők.

A fényátalakításról

Valamilyen külső energia hatására az atom belsejében változás történik, ez az energia azonban maga a *fény* is lehet, és az így kialakuló fénytani szituációk, amelyek a köznapokból vagy a természetből jól ismert jelenségeket foglalnak magukba, a *fényátalakítás* problémakörébe tartoznak: a sugárforrásból kilépő fényenergia a tárgy felületére esve részben visszaverődik, részben behatol a tárgy belsejébe. Az elnyelt energia hatására *hő* keletkezhet, kémiai fényérzékeny anyagokon (fotópapír, szem belseje stb.) *fotokémiai reakciók* indulhatnak be, továbbá *fotoelektromos hatás*, *fluoreszcencia* és más fizikai hatások léphetnek fel. A *lumineszkáló anyagok* elektronjai fényenergia hatására külső pályára lépnek, de sokáig maradnak ott, sötétben pedig visszalépve fényt bocsátanak ki.

A *lumineszcenciával* hajlamosak vagyunk összetéveszteni a *fluoreszcenciát*, holott a kettő nem ugyanaz. A *fluoreszkáló anyagok* elektronjai gerjesztéskor több pályát átugorva lépnek kívülre, visszafelé viszont már lépcsőzetesen, egyik pályáról a másikra lépkedve kerülnek eredeti pályájukra. Nagyenergiájú rövid hullámhosszúságú sugarakat vesznek föl, de kisenergiájú, hosszú hullámhosszúságú fényt bocsátanak ki. Elnevezésük a fluorid kristályokból ered, amik ránézve ibolyakék, átnézve rajtuk sárgászöld színűeknek hatnak. Amennyiben az ilyen anyag túl rövid hullámhosszúságú, nem látható ultraviola fényenergiát kap, akkor azt látható, hosszabb hullámhosszúságú sugarakká alakítja.⁶⁶

Számos mélytengeri és közepes mélységekben élő halfaj az oldalán vagy hasi részén fénykibocsátó szerveket, a *fotofórákat* viseli. A kibocsátott fényt egy tükör vagy lencserendszer mindig abba az irányba vetíti, amerre éppen a hal árnyéka esik, így még alulnézetből is nehezen észrevehető objektummá válik. E

66 Megj.: Tartós fluoreszkálás biztosítható radioaktív anyagok hozzáadásával.

sikeres álcázáshoz az kell, hogy a fénykibocsátó szervek pontosan a test felső része által elnyelt fényt pótolják, hogy intenzitásban és spektrális összetételben vagyis színben megegyezzen az adott mélységbe behatoló napfényel. Az ilyen módon történő álcázás hatékonyságát a fényintenzitás gyors változtatása biztosítja, hiszen a környezeti fényhatások is gyorsan megváltozhatnak – egy hirtelen elboruló égbolt, felhők okozta napfényingadozás stb. hatására.

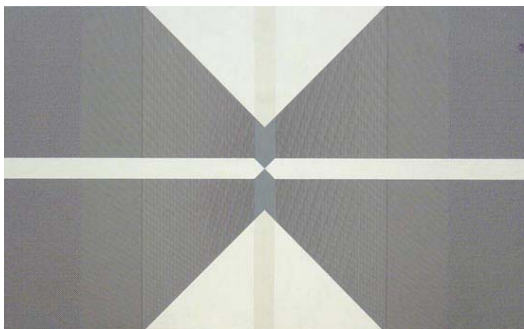
A Photinus nevű szentjánosbogárfajnál a fénykibocsátás szexuális célokat szolgál: a hím a levegőben röpködve viszonylag szabályos időközönként egyszerű és mindig azonos villanássorozatot küld, miközben a földön tartózkodó nőtények szintén fényjelekkel válaszolnak saját fajukhoz tartozó hímek jelzéseire, melyeknek jeleit – a felvillanás hossza, a villanások száma és a fény frekvenciája alapján – meg tudja különböztetni más fajhoz tartozó hímeiktől. A nőtény válasza teszi lehetővé a hímnek, hogy rátaláljon párjára. Egyes ragadozó szentjánosbogarak (Photuris) nőtényei képesek utánozni a Photinus szentjánosbogarak nőtényeinek fényjeleit, abból a célból, hogy az így odacsalogatott, szerelmeskedni vágyó Photinus hímeket jóízűen elfogyasszák.

Kémiai lumineszcenciának nevezzük azt a jelenséget, amikor a felszabaduló energia nem hővé, hanem közvetlenül fénné alakul. A sárga *foszfor* a levegőn elégye hőfokemelkedés nélkül zöldes fénnel világít. Ide tartoznak egyes *mélytengeri halak* vagy a *szentjánosbogarak* partnersalagató díszkivilágítás-szerű fénykibocsátásai is. Sőt, ezen az elven működő *világító baktériumok* állott húslévesben házilag is kitenyészthetők.

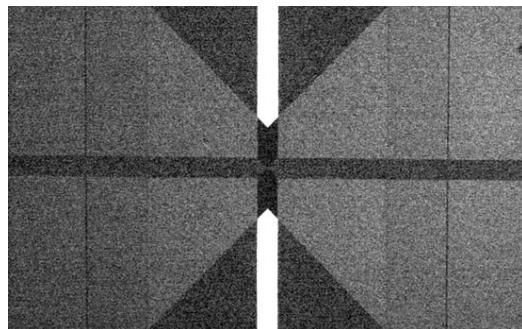
A *fotócellákkal* szintén a fény tréfál meg bennünket: a *szelénkristály* fény hatására vezeti az áramot, de fény hiányában, vagyis sötétben – a sötétség idejére – elveszíti ezt a képességét. Ezért áramkörbe kötve fényérzékelőnek használják. A *rézoxidos fényelem* estében pedig fényenergia hatására elektromos áram keletkezik. Ezt használták/ják fényképeszeti fénymérők egy változatában. Azok a fémek, melyek fény hatására elektronokat bocsátanak ki magukból, a legalkalmasabbak fotócellákká alakításra.

A fluoresszcencia használata a festészetemben

2007-ben festettem meg fluoresszcenciára épített képemet. A mű aprólékos struktúráját egy vászonra nyomtatott számítógépes grafika biztosította, erre mentem rá akrillal, helyenként pedig fluoresszens festékekkel. Ennek eredményeként két, módosult formarendszerű képet kaptam, mely napfény- és UV-színhőmérsékletű fény mellett válik láthatóvá. A munka tulajdonképpen a már említett, Lumino-Dinamo című kiállítással egy időben, azonos szellemiségben készült. Itt sem az érdekelt, hogy milyen a kép egy adott fénynél és milyen egy másiknál, hanem a fények váltakozására bekövetkező ciklikusan ismétlődő átalakulási folyamatban látom az érdekességét.



3. Benedek Barna: *Szürke kereszt*
(2007, print, akril, vászon, 80×130 cm)



4. A *Szürke kereszt*
UV-fényben, fluoresszcencia használatával

A természet festményei

Az élővilág színeit egyrészt a *létező színek*, másrészt a *jámulékos színek* alkotják. A létező színek kategóriájába túlnyomó részben a következő pigmentek tartoznak: A leggyakoribb a *melanin*, főleg a szőrzet illetve a tollazat sötétítésében vesz részt, az emésztés melléktermékeként, a tirozin-aminosavból származik. A *karotinoidok* sárgák, narancsok és vörös színű pigmentek, a növények szintetizálják (például paradicsom, sárgarépa), amit így csak azok elfogyasztásával tudnak megszerezni az állatok. A természetben igen gyakori szín a vörös, mely elsősorban a *hemoglobintól* vagy annak *oxihemoglobin* nevű vegyületétől tűnik vörösnek. Ez festi az ember és a legtöbb állatfaj vérére, ez biztosítja a macska fülének és orrának halványrózsaszín színét. Ez magának a nyers húsnak, az izomsejteknek a színe. A vér vörössége az oxigénszállítással összefüggésben az élőlény aktivitásával egyenes arányban változik, ezért például a tenger mélyén élő cetek vére ső-

tétvörös, viszont az inaktív életet élő halaké szintelen. A *xantofillok* a karotinoidok egy speciális változata, ami a legragyogóbb színekért felelős. A *pterinek* a rovarokra jellemző pigmentcsoport. Főleg egyes növények színeit tekintve fordul elő gyakran vöröses és kékes árnyalatával a *bíbor*, amit a nedveikben oldott *anthocyanin* festék hoz létre. Ez okozza pl. a cékla és a vörös szőlők színét. Az utóbbi igen szemléletesen jelentkezik a (még tablettázatlan) vörösborban.

A járulékos színek rövid ideig tartó, nem állandó jelleggel vannak jelen. Ilyen például az a színjelenség, amikor a madártollon irizál a fény, így látószög szerint változik a színe. Ide tartozik a Tyndall-effektus is, mely egyfajta fényszórás következménye, például madarak, gyíkok, kígyók, kaméleonok is hordoznak olyan fényszóró réteget, mely ezt okozza. Az interferencia okozta színek a madaraknál (tőkésréce, seregély, kolibri), illetve egyes halaknál gyakori, lényege, hogy a tollak két, egymás alatti rétege egyidejűleg visszaveri a fényt, az így kilépő két fénysugár interferenciába lép egymással (hullámaik összeadódnak), ragyogó színeket hozva létre.

Meg kell említenünk a pigmentnélküliséget is mint „színbeli” sajátosságot. Az ilyen állatok nem csak szintelenek, hanem átlátszók is. Tipikus példája az indiai üvegharcsa vagy az üvegbéka.

A Nap sugárzása a színekép kékeszöld tartományában a legerősebb, viszont főleg a kisebb hullámhosszúságú sugarakat (leginkább az ibolyához és a kékhez rendelhető sugarakat) szórják a légkört alkotó molekulák, ezért ezekből a színekből kevés éri el szemünket, és ezért látjuk a napkorongot sárgás színűnek. Bár igaz, hogy a leghosszabb hullámhosszú vörös fénysugarak szóródnak a legkevésbé a levegő molekuláin, ám az útjába kerülő vízpára pontosan ezt a hullámtartományt nyeli el leginkább, vagyis a levegő páratartalmának növekedésével fordítottan arányos a nap vörösének látszólagos mértéke.

Ha az égbolt Naptól távoli részére nézünk, akkor a szétszóródott kék fény jut a szemünkbe, ezért látjuk kéknek az eget. A magyarázat *John Tyndall*-tól származik, aki 1869-ben fedezte fel a fényszórás jelenségét. Bebizonyította, hogy minél nagyobb a fény frekvenciája, annál nagyobb a fény szóródása. Az ilyen jelenségeket, mint már egyszer szóba került, *Tyndall-szóródásnak* nevezzük. A

víz kékes színe pedig egyrészt saját sárgászöld illetve kékeszöld színének, másrészt viszont az ég kékjének, viharos időben szürkéjének tükröződéséből származik.

A lemenő nap vörösét a légkör molekuláin kívül a levegőben lévő por vagy szennyeződés okozza, szeles időben a jelenség felerősödik. Leglátványosabb a legszennyezettebb levegőjű ipari nagyvárosok vérvörös naplementéje. Hasonlóan látványos a vulkánkitörések közelében látható naplemente, szintén a levegőbe kerülő nagy mennyiségű szennyező gázok következtében, melyek fokozzák a fényszóródást. A legerősebb fényszóródást a spektrum legrövidebb hullámhosszúságú – ibolya és kék – fénysugara szenvedik el, míg a leghosszabb hullámhosszúságú – vörös – fénysugarak szóródnak a legkevésbé. Ha a lemenő napra nézünk, elsősorban a legnagyobb hullámhosszúságú – a légköri szennyeződéstől függően erőteljes – vörös fényt érzékeljük, mert a szemünkig vezető úton ezek szóródtak szét a legkevésbé. Szürkületkor, mivel ilyenkor a napsugaraknak jóval vastagabb légrétegen kell áthatolniuk, az ózonmolekulák a spektrum jelentős mennyiségű sárga, illetve a narancs komponenseit nyelik el, ez adja az égbolt napkelték és napnyugták előtti illetve utáni az annyira jellegzetes bíborvörös árnyalatait.

Ha a légkörben található, a fényt szóró részecskék, szennyeződések, por-
szemcsék már nagyobb méretűek, akkor a szórás már nem függ a napfény hullámhosszától. Ilyen esetben minden hullámhosszúságú fénysugár nagyjából azonos mértékben szóródik szét, így ilyenkor, havazás, jégeső, eső, köd esetén a táj egésze fehér színűnek fog hatni. Ezért látszik a borús, ködös ég fehérnek. A jégesmedve egyike az olyan állatfajoknak, melyek fehér színét elsősorban ennek a jelenségnek és nem pedig testük felületét borító festékanyagának köszönheti, ugyanis szőrszálai kis légbuborékokat tartalmaznak, melyek szórják a beeső fényt, így az egész szőrzet fehérnek tűnik.

Életünk alapja egy zöld színű pigment, a *klorofill*. Ennek révén hasznosítják a zöld növények illetve egyes baktériumok „laboratóriumukban” szén-dioxid és víz felvételével a napenergiát, bizonyos hullámhosszúságú fénysugarakat,⁶⁷ és

67 A vörösnek és az ibolyának megfelelő hullámhosszúságú sugarakat nyelik el, a sárgát és a zöldet pedig visszaverik, ezért látjuk ilyen színűnek. Forrás: Ferrari, Marco: *A túlélés színei – Mimikri az állatvilágban* Alexandra, Pécs (1993), 31. o.

azokat kémiai energiává, például cukormolekulákká alakítják át. A melléktermék az oxigén. Nélkülözhetetlen az aerob szervezetek számára. A levelek a bennük lévő klorofill miatt zöldek. Ősszel, lombhullatás előtt az értékes klorofillt fokozatosan kivonják levélrészeikből a növények, hogy elraktározzák a következő évre. Ilyenkor – a domináns zöld pigment híján – a vörös és a sárga pigmentek maradnak csak a levelekben, ezért a növény a vörös és a sárga millióféle keverékében pompázik. A lombhullatás oka az, hogy nyár végén a nagyobb levelű fák nagyobb mennyiségű tápanyagot halmoznak fel törzsükben, gyökérzetükben, mint amennyit lombkoronájuk fenntartására fordítanak, így amikor a hőmérséklet, illetve a fény mennyisége csökken, a levelek nagy felülete gyorsan kisugározza az addig felvett hőt, ezért a levélben nem marad a tápanyagellátását biztosító kémiai reakciókhoz szükséges hőmérséklet. Így a fa szempontjából sokkal gazdaságosabb megoldás, ha ősszel megválnak leveleitől, és inkább majd tavasszal újakat növeszt helyettük, mintha energiatartalékait a lombzat megtartásába kéne beleölnie.

Az örökzöldeknél más a helyzet. Leveleik kicsik, leggyakrabban tűszerűek, úgyhogy ezek a fák, cserjék helyel-közzel télen is megtartják leveleiket – mint például a lucfenyő – és az azzal járó aktív biológiai állapotot, mert a hóleadás sokkal kisebb felületen megy végbe, vagyis a hővesztés alacsonyabb. Ráadásul ki tudja használni, ha időnként ki-ki süt a nap, viszont kis felületű levelei miatt nyáron sokkal kevesebb napfény hasznosítására képesek, mint például a nagy levelekkel rendelkező tölgyfa.

A növény számára mindig előnyös, ha a termései, gyümölcsei már messziről is jól észrevehetőek, környezetétől jól megkülönböztethetőek, vagyis ha feltűnnek a rovaroknak, állatoknak (értem ezalatt az embereket is), mert így – akár táplálkozás és ürítés útján – némileg biztosítottá válik a beporzás, illetve a magvak elszállítás, azaz a növény szaporodása. A növények domináns zöld színekörnyezetében azok a gyümölcsök a legfeltűnőbbek, amelyek vörös színűek. Ez fordítva is igaz: Ha ugyanezért a táplálékért küzdöttek például egyes emlősök, egyes madárfajok vagy mondjuk a halászó-vadászó-gyűjtögető társadalmak, akkor szelekciós előnyt jelentett a fejlett színlátás kialakulása. Talán éppen a flóra színgazdasága miatt alakult úgy, hogy a kizárólag füvel vagy csakis hússal táplálkozó fajok többnyire

végülis színvakok. Ugyancsak ezért lehetséges talán az is, hogy a vörös szín megjelölésére a legtöbb nyelvben megvan a szó.

A természetben vagy inkább környezetünkben látható színek egy részük kémiai festékanyagoktól származnak, más részük fény szóródásának következtében keletkeznek. Néhány különleges esetben pedig a fényhatás együttes fellépésük eredményeként jön létre.

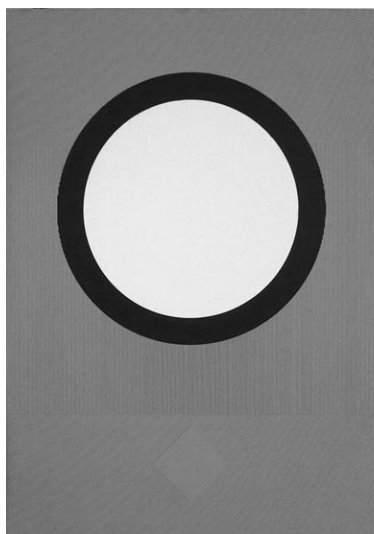
A fényszóródás kapcsán három esetről, a fényelhajlásról, a fényinterferenciáról és a fényszórásról beszélhetünk. Míg az elhajlás és az interferencia esetén a látvány a nézési irány tárggyal bezárt szögétől függ, addig a fényszórás a frekvenciától függ: minél nagyobb a fény frekvenciája (minél inkább ibolyás-kékes a szín), annál erősebb a szóródása. A szem szivárványhártyájában lévő apró fehérjeszemcsék – akár a légkör molekulái – szórják a szembe jutó fehér fényt, ezért van értelme arról beszélni, hogy egyes emberek kékszeműek. Az öregedés folyamán a fehérjeszemcsék valamelyest megnagyobbodnak, ezért a szem kék színe megfakul. A barna és zöld szemszínt a már említett sötétítő festékanyag, a *melanin* okozza, mely megakadályozza a fényszóródást. A száraz cigarettafüst kékes fényhatása ugyancsak a fényszórás jelenségkörébe tartozik. Ugyancsak a *Tyndall-szóródás* miatt beszélhetünk a fekete szakállú emberek borostás arcának kékes árnyalatáról, a jégmadár és a törpepapagáj kék tolláról, a legtöbb zöld madártollról, számos béka és gyík zöld színéről. A levelibéka bár zöldnek látszik, kémiai szempontból sárga. Azért vált ki mégis zöld színingert, mert a bőrében lévő sárga, a *karotionid* mellett a *Tyndall-szóródás* okozta kék szín együttes hatásaként látszik az állat zöld színűnek. Ha az elpusztult levelibékát alkoholba tesszük, akkor a sárga festékanyag feloldódik, így a zöld szín helyett marad a *Tyndall-hatás* miatti kék szín.

A rejtőzködés művészete

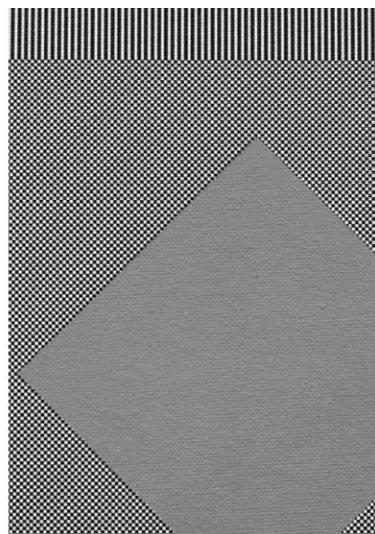
„A franciák február 6-án közölték, hogy büszkeségük, a Le Triomphant egy konténerféleséggel ütközött az Atlanti-óceán vizei alatt. Némi kárt is szenvedett. Ha a The Sun című brit lap nem hozza nyilvánosságra, a világ sohasem tudja meg, hogy egy brit és egy francia atom-tengeralattjáró ütközött össze, fedélzetü-

kön atomfegyverekkel.”⁶⁸ Mi ez, ha nem a tökélyre fejlesztett rejtőzködés? A színte felderíthetetlen, radarral nem jelezhető lopakodó formája, hajócsavarja, belső kialakítása, a néma üzemmód, a passzív szolár⁶⁹ használata mind az észrevétlenséget szolgálja. Ezúttal túl jól sikerült az álcázás. A szüntelen verseny mechanizmusa elévülhetetlen. Valamennyi, a territóriumra igényt tartó félnek az az érdeke, hogy lépéselőnybe kerüljön a másikkal szemben. Ez nyilvánvalóan a túlélésért folyó küzdelem maga, vagy annak maradéka. A hadászatban tapasztalható igen kiélezett verseny sok vonatkozásban megegyezik a természetben zajló evolúciós küzdelemmel.

Az élővilágban általában a vizualitásra központi szerep hárul, az életbenmaradás függhet tőle. Így a színekre méltó feladat hárul, melyhez két funkció társul: megfelelő *hőháztartást* biztosít és *kommunikációs eszközként* is működik. A színekkel történő kommunikáció lehetővé teszi az állatoknak azt, hogy észrevétlenek maradjanak, vagy éppen azt, hogy figyelemfelkeltővé váljanak. Így beszélhetünk *rejtőszínről* és *riasztószínről*.



5. Benedek Barna: *Négyzet és kör*
(2007, print, akril, vászon,
100×70 cm)



6. *A Négyzet és kör* részlete, a mimikri alkalmazása

68 Fodor György: *Halk, mint egy garnéla* In: Magyar Hírlap, 2009. II. 23.

69 Ugyanitt: „Az aktív hangradar – a szonár – úgy működik, hogy szabályozható erővel hanghullámot bocsát ki, és a visszaverődő hangból azonosítja a célt. Az aktív szonár azonban olyan, mint egy világítótorony: felfedi a kibocsátó helyzetét. A passzív szonár más: észleli a bejövő hangokat és egy kis mérés alapján máris azonosítja a kibocsátó irányát és helyzetét.”

A rejtőszín alkalmazása egyfelől történhet a saját szín akarat szerinti gyors változtatásával, másfelől a saját színhez hasonló környezetben való elhelyezkedéssel (ez az élőhelyek behatárolhatósága miatt meglehetősen korlátozott is lehet). Az utóbbit *viselkedési mimikrinek* szokás nevezni, mozgékony állatok számára éri meg alkalmazni (így főleg az emlősökre jellemző), ahol a szín használata értelemszerűen kiegészül rejtőzködő pózokkal, mozdulatlansággal. Egyaránt alkalmazzák zsákmányállatok, illetőleg ragadozók. A saját szín akaratlagos változtatására képes állatoknak nem kell a helyváltoztatással foglalkozniuk. Legtökéletesebb képviselőiknek, a polipoknak és a szépiáknak csupán néhány másodperc szükséges mintájuk átszíneződéséhez.

Ha nem is túl gyakori, de mindenesetre létezik *csoportos mimikri* is: a lepkeszárnyú kabócák családjába tartozó rovaroknak (*Ityraea gregorii*) vörös és zöld egyedei vannak. Mikor megszállnak egy ágat, a csoport születő virágot mintázva rendeződik.

A zsákmányállatoknál a körülmények alkalmatlansága miatt gyakran nem tökéletesedhet tovább a mimikri, ilyenkor a populáció differenciálódása kezdődik, mely szubpopulációk kialakulását jelenti. Ezt nevezik *polimorfizmusnak*. Előnye: a ragadozó agyában korlátozott mennyiségű zsákmányállat képe raktározódik el, így beazonosításuk nehézségbe ütközik.

Mindig az adott környezettől függ az, hogy mit tekintünk feltűnő színeknek. Például a korallok közötti halak háromszög, kör és rombuszok alkotta mintái élénk színűek, hogy optikai rejtőzködésük hatékony legyen. Ebben az esetben tehát nem feltűnő az élénk szín. Viszont, mint tudjuk, egyes állatfajok kifejezetten feltűnő színűek. Ezt *Henry-Walter Bates* figyelte meg először, 1826 körül. A feltűnő szín használatának éppen a figyelemfelkeltés a célja, az hogy raktározódjon csak el a képe a ragadozó agyába, és társuljon mellé egy kellemetlen tulajdonság is, az, hogy a feltűnő zsákmányállatok általában mérgeket tartalmaznak. A *danaiszlepke* narancs, fekete és fehér színekben pompázik. Petéit erősen mérgező növényre rakja, amiből a hernyók táplálkoznak, és testük kifejlett állapotban is megőrzi a fölsvett méreganyagot. Így a madár kiköpi azonnal a rossz ízű lepkét, és

legközelebb nagy eséllyel elkerüli őket. Ezt nevezik belátásos tanulásnak... Majdnem ugyanez a helyzet a *katicával* is.⁷⁰

A leggyakrabban használt figyelmeztetőszínek a vörös, narancs, sárga, fekete és a fehér. A vöröset, narancsot, sárgát a *karotinoidek* okozzák, de egyes rovarokban maguk is mérgekké alakulnak, így kettős szerepet kapnak: A szín (festék) itt *jel és fegyver*.

Ezzel kapcsolatos a *Müller-féle mimikri* (1878-óta tartják számon), ami abban az esetben figyelhető meg, ha több, *hasonlóan kellemetlen, hasonlóan veszélyes* faj megegyező külsőt alakít ki. Ez azért előnyös a zsákmányállatoknál, mert így csökken a zsákmányul esés aránya, hiszen az több faj több egyedéből kerül ki. Észre kell venni azt is, hogy ez megint összefügg a ragadozó zsákmányállatképével: egy külsőt könnyebb megjegyezni, mint többet. Hasonló ehhez a *Bates-féle mimikri*, azzal az eltéréssel, hogy résztvevő imitátor-állatok mindig *ártalmatlanabbak* az utánzókhöz képest, vagyis a külső lemásolása által „jogosulatlan” előnyökre tesznek szert. Legtipikusabb példája a *zengőlégy*, ami a *darazsat* imitálja, és bár csak két szárnyal rendelkezik a hártvány szárnyúak négy szárnyával szemben, mégis megtévesztő hasonlóságot produkált.

Alfred Wallance a Bates-féle mimikrit a következő alapszabályokkal vagy feltételekkel egészítette ki: a mintának és az utánzónak azonos területen kell élnie. A mintának kell többségben maradnia, különben veszélybe kerülhet a láncolat egésze. Ha azonban nincs az adott élőhelyen utánozható minta, az állat a rejtőzködést fogja választani.

John Alcock arról ír, hogy a Bates-féle mimikrinek létezik *akusztikus* változata is. A földalatti üregekben élő douglas földimókusok és az ásóbaglyok feltételezhetően versenyben vannak a fészkelőhelyekért. Az üregben meghúzódó ásóbagoly a csörgőkígyó hangját imitálja, így a földimókus inkább odébbáll. „Az ásóbaglyok a fészkeküregükben olyan hangot adnak, amely igen hasonló az ingerült csörgőkígyók csörgéséhez. A csörgőkígyók a nap egy részét földalatti üregekben töltik, így logikus, hogy amely bagoly hangja hasonló a végzetes csörgőkígyóéhoz,

70 Ferrari, Marco: *A túlélés színei – Mimikri az állatvilágban*. Alexandra, Pécs (1993), 110. o.

talán képes meggyőzni a hivatalan látogatót, hogy máshová menjen.”⁷¹ Az akusztikus Bates-féle mimikrit kísérletekkel is igazolták: fogságban tartott földimókusok lehetőséget kaptak arra, hogy mesterséges üregbe menjenek, de azok egyaránt visszakoztak bemenni akkor, ha onnan kizárólag a csörgőkígyó hangját, illetőleg az ásóbagoly áljelzését hallották, de nem tétováztak, ha az ásóbagoly szárnycsapkodása vagy egyéb árulkodó hang is érvényesült.

Nagyon érdekes még a *Mertens-féle mimikri*. Dr. Mertens német zoológus Dél-Amerikában figyelte meg azt, hogy a különböző mértékben veszélyes korallkígyók nem a legveszélyesebb, hanem a közepesen veszélyes nemzetséget választják mintául. Ennek az az oka, hogy a legveszélyesebbnek halálos a marása, ezért nem tud leckét adni, mivel akit egyszer megmar, az meg is hal, tehát már tanulni sem fog tudni.

Az alpesi nyúl télen hófehér bundát ölt, akárcsak a finnek, amikor a második világháborúban a szovjet hadsereg hömpölyögve árasztotta el a területet, de míg a finn katonák beolvadtak a havas tájba, addig a szovjetek tökéletes célpontok voltak. Így frontáttörést érnek el a karéli földszorosnál, és Moszkva kénytelen volt fegyverszünetet kötni.⁷²

Közbevetés – Szín és társadalom

Az élőlények környezethez való színbeli alkalmazkodása négy szempontból előnyös: először is a növények egyik eszköze lehet ahhoz, hogy virágaikhoz odacsalogassák a rovarokat. Másodszor a színek figyelmeztető jellegűek is lehetnek, hogy ez vagy az mérgező anyagokat tartalmaz, mint a rikító színű csúszómászók. Harmadszor lehetővé teszik az álcázást, a mimikrit. Negyedszer érzelmeket képesek gerjeszteni.

Az ember egyik sajátos tulajdonsága az, hogy ruházkodással, kozmetikázással, mesterséges festékanyagokkal stb. képes saját magát színeztetni. E viselkedés

71 In: John Alcock: *Az állatok viselkedése: Egy evolúciós megközelítés*. 4. kiadás (1984), *A ragadozóellenes viselkedés ökológiája*. (11. fejezet) a *Bates-féle mimikri* című részében. Ford: Székely Tamás
Forrás: http://www.behav.org/00library/Alc_89/Alc989_ch11_03_fighting_back_03_Bates-mimic_hun.html

72 1939. Szeptember 9. – In: Hermann Kinder, Werner Hilgemann és Manfred Hergt: *Atlasz – Világtörténelem*. Atheneum 2000 Kiadó, Budapest (2006), 491. o.

funkciója a fent említett négy változat mindegyikét felöleli, melyek mögött a figyelemfelkeltés szándéka, az információközlés vágya (társadalmi helyzetéről, állapotáról, magáról stb.), valamilyen veszélyre való figyelmeztetés és érzelmek kiváltásának szándéka munkálkodik.

Vannak színek, melyek kifejezetten az érzelmek felkeltésére alkalmasak, ilyen elsősorban a *vörös*, mely azonban ilyen szempontból sem lehet egyértelmű jelentésű: a veszélyekre való figyelmeztető jelzéseknél éppúgy alkalmazzák, mint szexuális vágyak fölkorbácsolása céljából. Ennyire veszélyes lenne a szex? Aligha. A vörös színű ingerek hatására bekövetkező reakciókat is figyelembe véve úgy tűnik, az a szerepe, hogy fokozza figyelmünket és újabb információk befogadására készítsen fel bennünket. A vörös szín jelentése környezetétől függ, melyek felismeréséhez további információk szükségesek. A lehetséges jelentések ambivalenciája miatt mindig fennáll a teljesen hibás reakció veszélye, ezért a vörös érzékelése mindig fokozza a figyelmet. Ezért olyan egyetemesen fontos ez a szín, hogy már-már a fekete és a fehér fontosságával vetekszik.

Bár az evolúció során kialakult, a színek által kiváltott erős reakciók figyelembevételével előre megtervezett válaszok lehetnének tudatosan kiválthatók, mesterséges környezetünkben mégis majdnem minden kaotikusan összeálló tarkabarka színekben harsog, a színek véletlenszerű egyvelege uralkodik, így ezek a reakciók nemhogy nem bekalkuláltakká válnak, hanem a színekre mutatott érzékenységünk és reakcióink erőssége csökken. A színek szempontjából mesterséges világunk a természeti környezettől csupán annyiban különbözik, hogy míg a természetben minden színnek jelentése és jelentősége van, addig itt jóformán egyiknek sem.

A színek társadalomban betöltött jelentéshordozó szerepe, a művészetben betöltött helyzetével ellentétben az idők folyamán igencsak háttérbe szorult, mert más, formai, fogalmi jelképrendszerek befolyása sokkal jelentősebb volt. A XIX. század végén fellépő új és a XX. század elején megindult absztrakt képzőművészeti törekvések némileg javítottak a helyzeten.

A színfogalom

Az egyes színek eltérő kulturális, táji környezetben, eltérő korszakokban eltérő jelentést vagy jelentéseket hordoznak – a színek életben betöltött szerepére gondolok (ami persze idővel nyilván hatással van a szimbólumalkotásra is) –, eltérő jelentőségre tehetnek szert.

A színeket különböző kultúrákban különféleképpen írják le. A fény hullámhossza a színképen belül folyamatosan változik (az ibolyától a vörösig), mégis ebből a folytonosan összeálló sorból néhány színt kiemelünk és önálló névvel látunk el egyeseket, például: ibolya, kék, zöld, sárga, narancs, vörös. Ezek az elnevezések a különbségen alapulnak.

Néhány kutató az egyes színeket és színárnyalatokat jelölő szavak tanulmányozásával foglalkozott, különböző kultúrákat és nyelveket megvizsgálva. 98 nyelvet vizsgáltak úgy, hogy a kísérleti alanyok színes kártyák sorát mutatták, amiből azokat a színeket kellett az egyes résztvevőknek kiválasztaniuk, amelyeket meg tudtak nevezni. az eredményeket az úgynevezett *Berlin- és Kay-féle huszonkét elemű színszótár* mutatta. Látványosabb differenciák a megnevezett színek mennyiségében voltak: A legegyszerűbb nyelvekben csak két színfogalom van, a fekete és a fehér, vizsgált legbonyolultabb nyelvben pedig mind a tizenegy vizsgált színt megnevezték. A feketét és a fehérét követően a vöröset nevezték meg leggyakrabban, majd körülbelül azonos gyakorisággal a zöldet és a sárgát, és a kéket, barnát, bíbort, rózsaszínt, narancssárgát és a szürkét egyre ritkábban. A fekete, fehér és a vörös színek még ma is némileg túlsúlyban vannak a hivatalos jelképeken, egyenruhákön, ünneplőruhákön, népviseleteken gyakran tűnnek föl ezek a színek.⁷³

A vizsgálat eredménye elgondolkodtató, mint ahogy az is, hogy bolíviai indiánok több mint 200 különböző zöldet neveznek meg.⁷⁴ Tehát a fenti vizsgálatból nem szabad elhamarkodott következtetéseket levonni. A színek világa részben objektív módon fölfogható világ, olyan, aminek egy sajátos, alapszínekre és ezek különböző kombinációira épülő szerkezete van. A hétköznapi világ azonban személyekre és tárgyakra korlátozódik, ezért a tárgyak eltérő észleleti tulajdonságaik eltérő mértékben érvényesülnek társadalmi, kulturális, táji, éghajlati meghatáro-

73 John D. Barrow: *A művészi világegyetem*. (1995), 210-212. o.

74 Hans Gekeler: *Handbuch der Farbe*. Dumont, Köln (2003), 43. o.

zottságuktól függően. Bizonyos kultúrák képviselői finom különbségeket fogalmaznak meg a növények, a föld vagy a víz színeivel kapcsolatban, más kultúrákban viszont elképzelhető, hogy képtelenek különbséget tenni ezek között.

Az alak és a szín

Minden vizuális jelenség létezésének magyarázata a színéhez és tónusához vezethető vissza. A letett vizuális hangsúly, például egy paca csak azért látható, vagy éppenséggel azért nem látható, mert színe elüt, illetve pontosan megegyezik a háttér színével. Ugyanezért vagyunk képesek, vagy adott esetben képtelenek a tárgyak megkülönböztetésére is.

Mégis, talán azért, mert tárgyi világban élünk és színeket is feltehetőleg azért látunk, hogy képesek legyünk a tárgyak megkülönböztetésére, mindenképpen van értelme az alakról is beszélni. Az alak és a szín fogalma egymástól elkülönítve is értelmezhető marad. De az is lehetséges, hogy az alakot és a színt összehasonlítsuk egymással, mert mindkettő észleleti eszközként is értelmezhető. Ilyen összehasonlításokor arról győződhetünk meg, hogy az alak végtelen számú különböző egyedi tárgy megkülönböztetést teszi számunkra lehetővé: apró alakbeli eltérések alapján – ha el lehet egyáltalán vonatkoztatni nem is annyira a színtől, mint inkább a tónustól – több ezer emberi arc felismerésére vagyunk képesek sőt, összehasonlító vizsgálattal egy meghatározott ember ujjlenyomatát is meg tudjuk különböztetni több millió más ujjlenyomattól. Amennyiben viszont alakok helyett több tucat különböző színből csinálnánk ábécét, akkor ez a rendszer működésképtelen lenne. *„Alig több hatnál a könnyen és biztonsággal felismerhető színek száma, mégpedig a három alapszín és az őket összekötő mellékszínek, jóllehet, a szabványszínrendszerek több száz árnyalatot tartalmaznak.”*⁷⁵ – vélekedik Rudolf Arnheim. Igaz, hogy nagyon érzékeny színekülönbségeket meg tudunk különböztetni egymástól, de ha már fejből kell valamelyik színt felidézni, vagy más környezetbe ágyazottan ugyanazt azonosítani, akkor valószínűleg teljesen elbizonytalanodunk. Ez az oka annak, hogy valóban igen kevés az a szín, amit biztosan fel is tudunk ismerni, alkalomadtán be tudunk azonosítani (színfolytonosság).

75 Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény – Az alkotó látás pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest (1979), 365. o.

Másrészt *fokozati* különbségeket sokkal nehezebb memorizálni, mint *minőségi* eltéréseket. A vörös, kék, sárga, illetve a szürke skálája az, amit a legtöbb ember (majdnem) biztosan meg tud egymástól különböztetni. Avatottabb szem azonban nagyobb biztonsággal képes emlékezetből a zöld, az ibolya és a narancs adott fokozatának meghatározására is.

Az alak tónusbeli jellemzőjén kívül színértéke kiegészíti a környezettől való különbség mértékét, megnöveli az alak információértékét. Az azonosítás szempontjából, ha egy pillanatra is visszagondolunk arra, hogy mérhetetlenül sokféle arcot tudunk megkülönböztetni, az *alak hatékonyabb eszközként* vesz részt a felismerésben, azonosításban, mint a szín. Egyrészt azért, mert az alak többféle memorizálható minőségi eltérést közvetít, másrészt mert az alak karaktere ellenáll a környezeti változásoknak.

A természeti példák, társadalmi, antropológiai sajátosságok, melyek a szín- és alak- vagy a formaértékek szoros egymásmellettiségére is rávilágítottak, talán megfelelően ábrázolták azt is, hogy *a vizualitás hatalom*, mely alapvetően életbenmaradásról, fennmaradásról dönthet. A környezet érzékelésének minősége is meghatározó, mert a környezethez való viszony kivetülése, azaz a megjelenés olyan hatalmat képvisel, aminek előnyeit, mint láttuk, nem csak a természet, hanem az ember hadigépezete is remekül kiaknázza. Művészet terén is fontos kihívás, hogy a képi erőt, azaz a vizualitás hatalmát mennyiben képes szolgálatába állítani.

VI. Az új kezdete

„...kétféle költő van: a jó, aki egyszer csak megsemmisíti a rossz verseit, és elmegy Afrika fegyverkereskedőnek, meg a rossz, aki közzéteszi és írja őket tovább mindhalálig.”

Umberto Eco⁷⁶

Az idő átélése

Egy bizonyos életkor átlépésének tulajdonítom azt az élményt, amikor az idő végtelenségének hitében megrendültem. Innentől kezdve az élet beláthatóvá, behatárolttá vált, ami értelemszerűen nagyon erős hatást gyakorolt felfogásomra, de mindenekelőtt az idő felértékelődéséhez vezetett. A mulandó dolgok éppen egyszerűségük miatt felmagasztalódtak, és sok minden fölöslegessé vált. Ez nem csak egy beszűkültségnek, földhözragadottságnak a hirtelen felismerését jelenti, hanem éppen ellenkezőleg, a méretek és az idő kozmikus kitárulkozását, tökéletességét és nagyságát, amihez mérnünk kell magunkat. Vagyis mindaz, ami az ember lenni akar, nem lehet, mert szétszóródik, mint a por, ellenben egyvalaki lehet, így áll össze. Innentől kezdve ez a belső egység lett a legfontosabb.

Ez egyfajta felelősségteljesebb gondolkodás kezdete. Túl rövid az élet ahhoz, hogy (csak) olyan tevékenységekre pazaroljuk, amiben nem tudunk csúcsteljesítményt nyújtani. Luxus lenne. Minden egyes ember rendelkezik valamilyen kiváló értékkel, pedagógiánk egyik gyöngye pontja, hogy nem mindig az egyéni értékek megkeresésén és kibontakoztatásán munkálkodik.

A történelmi idő kérdéséről sok példát lehetne felidézni, hirtelen az jut eszembe, hogy az egyetemi éveimben felvehető művészettörténeti, művészetelméleti kurzusok majdnem mindegyike a távoli múlttól szóltak, ami persze nagyon fontos alapot jelent, ha képes az ember kapcsolni önmaga megértéséhez, azaz tanulni belőle. A fennmaradó néhány kurzus kis részben kortárs témájú, azonban hangsúlyoznám, hogy kortárs alatt itt többnyire a 70-es, 80-as éveket értjük, azokat az alkotókat, akik élnek, alkotnak akár ma is, de tevékenységük csúcsa inkább

76 Umberto Eco: *Loana királynő titokzatos tüze*. Európa Könyvkiadó, Budapest (2007), ford.: Barna Imre, 313. o.

már a múltidőben koncentrálnak. Természetesen a művészettörténetnek a lényege éppen ez, a művészet története, ami maga a múlt, így éppenséggel akkor hatna furcsán, ha jelennel, jövővel, most történő vagy még meg nem történt művészettel foglalkozna.

Rálátásom alapján a „nyugati” kultúrában, a bécsi, berlini, madridi, a londoni művészeti közgondolkodásban kiemelt szerepe és óriási kultusza van a kortárs fogalmának, a jelenidejűségnek, míg nálunk messze a múltidejűség uralkodik. Míg ha ezt sokan ilyen és kész alapon egyszerűen csak egy helyi sajátosságnak vélik, tisztában kell lennünk azzal, hogy valójában ez nagyon súlyos problémánk, nem csak az időbeli elszigetelődés által kialakult szakadék, hanem az ebből fakadó frusztráció és kishitőség miatt is.

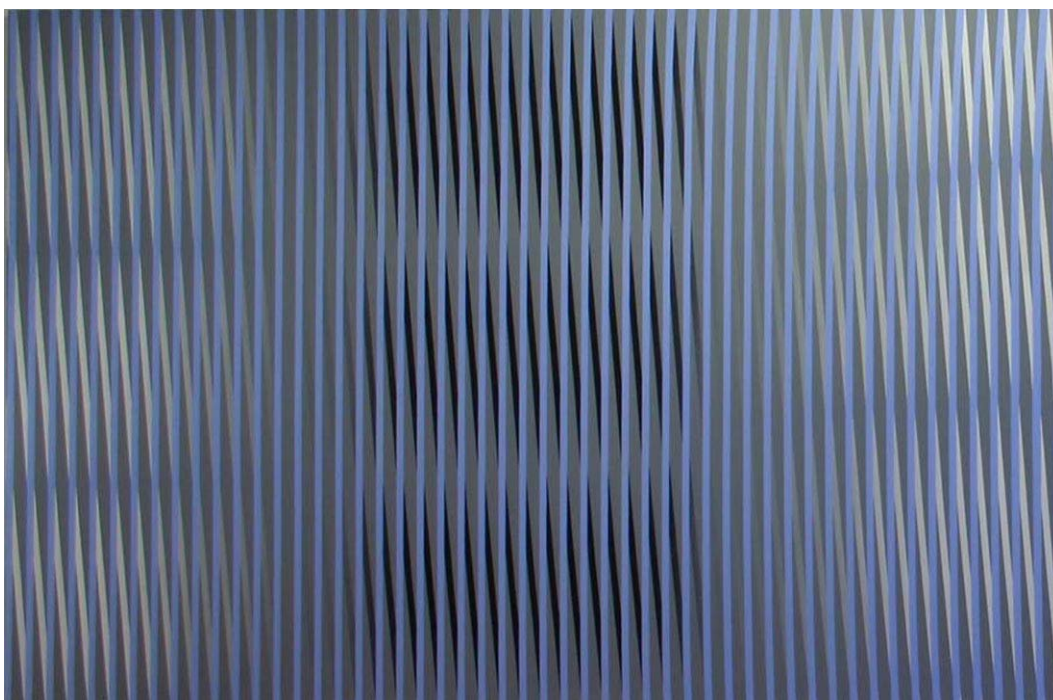
A rendszerváltás után végbemenő gazdasági és társadalmi változások hatására a művészet és a kultúra háttérbe szorult. Itthon a valós helyzet felismerése miatt a megélhetés lett az elsőszámú kérdés, a külföldiek, a nyugatiak, a vasfüggöny lehullásával pedig megértették, hogy nálunk is nagyjából hasonló művészet történt, mint odakint, ezért innentől kezdve a kortárs magyar művészet mindkét irányból érdektelenné vált. A helyzetet tovább súlyosbította, hogy az új gazdaság hedonizmusra programozza az embereket, a vásárlás és a költekezés olyan módjára, ahol úgy érezhetik magukat, hogy valakivé lesznek azáltal, ha a birtokbavétel aktusát újra és újra megismételhetik, gyakorolhatják.

Az önreprezentáció a legújabb márkás használati tárgyak felhalmozásában merült ki, melyeket egzisztenciális szimbólumokként, kifelé fordítva használnak. A reklámoktól vezényelt költekezés olyan mértékű, hogy múzeumlátogatásra, képvásárlásra már nem marad fedezet – se pénz, se idő, se igény. Ha még a gyűjtők is inkább kunyerálnak, akkor hogyan várhatnánk el, hogy az emberek bekapcsolódjanak a műkereskedelembé. Így ellehetetlenül a kortárs művészet megerősödése, csak az agonizálása állandósul, ami miatt végkép nem számíthat népszerűségre, mert ki szembesülne szívesen saját képével. Az egymásra mutogatás miatt pedig mindkét fél egyhelyben topog.

A kortárs művészet befogadását nehezíti az is, hogy az általános értékrend is *múltidejű*, „antik” maradt. Talán mert egy hajdanvolt időt sír vissza, annak kortárs művészetével együtt, talán más okokból. Ennek fölismerése vezetett arra a

belső elhatározásra, hogy az önértékelésnek ezt a fajta szuicid változatát azonnal föl kell számolni, a múltat – ebben a vonatkozásában – össze kell törni.

A Zsolnay gyár egykor virágzó, ma a céltalanságtól kongó csarnokaiba szervezett *Színerő – Táblaképeknél nagyobb méretű festmények*⁷⁷ című kurzuson megértettem, hogy a festészet is éppen ettől szenved. Mindkettő ugyanazt teszi, irányát a múltidő szabja meg. Ami a múltban virágzóan progresszív volt, az a megváltozott időben már nem tud az lenni.



7. Benedek Barna: *Vonzás és taszítás*
(2007, akril, vászon, 200×300 cm)

Az anyag meghaladása

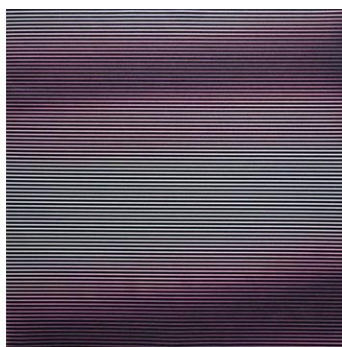
2001 körül, amikor abbahagytam a festészetet, a tanítás mellett alkalmazott grafikával kezdtem el foglalkozni. Meghívókat, szórólapokat, leporellókat, CD-borítókat, kiadványokat terveztem, ennek során óhatatlanul szükséges volt valami minimális szintű nyomdai ismeret elsajátítására, ami évek alatt, azt hiszem, rám is ragadt. A nyomdai felbontás, a raszterek, a nyomdai alapszínek, és az a nagyon gördülékeny mechanizmus, amely végül az *optikai színkeverést* eredményezi, mintha valami *Georges Seurat* festmény születne éppen, mindezt egyszerűen lenyűgözőnek tartottam.

77 Színerő I. 2007. / Színerő II. 2007. VIII. 1. – IX. 7. / Színerő III. 2008. V. 15. – VI. 12. A PTE MK Doktori Iskolájának festészeti kurzusa. Kurzusvezető: Ilona Keserü Ilona

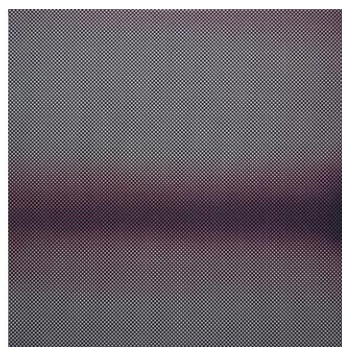
Ebből adódott, hogy ez elkezdett foglalkoztatni, míg végül arra az elhatározásra jutottam, hogy erre a problematikára már érdemes vásznat áldozni. Nagyon apró struktúrát akartam létrehozni, melynek elemei szabad szemmel még elkülöníthetőek, de távolabb lépve már összemosódások indulnak. Ehhez a számítógépes tervezést találtam a legmegfelelőbb eszköznek, egyrészt, mert szó szerint kézenfekvő volt, másrészt mert a géppel leegyszerűsödnek a mechanikus munkafolyamatok, harmadrészt pedig roppant kis méretű elemek létrehozására alkalmas. A gondosan megalkotott terveket aztán vászonra plottoltattam.



8. Benedek Barna: *Sodrás II.*
(2007, print, lazúr, vászon
40×40 cm)



9. Benedek Barna: *Sorok között* (2007, roncsolódott print, vászon, 40×40 cm)



10. Benedek Barna: *Partvonal*
(2007, roncsolódott print, vászon, 40×40 cm)

Később, talán mert hiányzott már a festés, elkezdett érdekelni, hogy mi történik akkor, ha utólagos ráfestéssel kiegészítem a nyomatot. Vagyis a struktúrából adódó optikai színkeverést ötvöznöm a pigmentes keveréssel. Így próbáltam meg továbblépni, az optikailag előállított különféle színek mellé az adott értéket, vagy attól nem jelentősen eltérőt festettem rá ecsettel. Adódtak olyan nézetei ezeknek a képeknek, amikor a festett színmezők teljesen beleolvadtak a kép egészébe. Ezek a képek gyakorlatilag a mimikri-jelenség képzőművészeti példái.

Egyre mélyebb motivációk dolgoztak bennem, a festés maga is egyre felkavaróbb élményt okozott, így elkezdtem sokkal nagyobb képméretekben gondolkodni, olyanokon, ahol a struktúra már *megfesthető* méretűvé válik. A dolgok szerencsés alakulása következtében sikerült is ebbe belevágnom, a már említett *Szín-erő* kurzussorozat révén, ami telitalálat volt, mintha kifejezetten a programom megvalósítására szánták volna. Alkotásaim fokozatosan elkanyarodtak a struktúraalkotás irányába, a szinte mikroszkopikusan aprólékos mintázatalkotást fölvál-

totta a makroszkopikuság, melyet azonban csak eszközként fogok fel, olyan eszközként, ami a festészet végcélját szolgálja.

Amint ezt már kifejtettem kicsit más megvilágításban, azt a szemléletet képviselem, hogy a festéssel többre vagyunk képesek, mint amennyit a látványutániság nyújt. Ezt úgy értem, hogy a képi világ sokrétegűsége jórészt ismer-

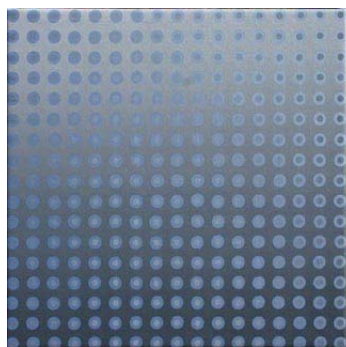


11. Benedek Barna: *Lower Wave* (2009, akril, vászon, 130×200 cm)

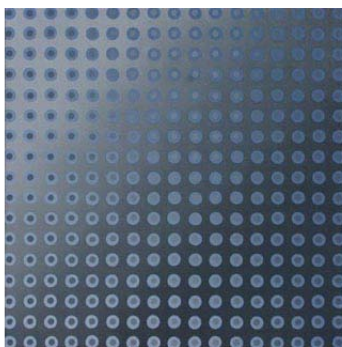
retlen vagy elfelejtett, vagyis új, kutatása, megismerése, megértése *elvileg* bárki számára lehetséges, sőt, valószínű igény, számomra mindenképpen az. Ez véleményem szerint kétféleképpen képzelhető el: egyrészt műalkotás létrehozásával, másrészt műélvezet révén – mindkét esetben a megtapasztalás (megélés) élményével. Dolgozatom első fejezetében érzékeltetem a művészi érték megítélésének nehézségeit, amit a műalkotással szemben támasztott követelmények meghatározatlansága vagy meghatározhatatlansága okoz. Ebből viszont nem az következik, hogy képtelenek lennénk műalkotások megítélésére, hanem az, hogy ezt mindenki személyes beállítottsága szerint, tehát teljesen szubjektív módon teszi meg. Ráadásul egy műalkotásokra vonatkozó értékítéletét legtöbbször számtalan szempont alapján alakítja ki az ember. Nos, mind magáról a műalkotások, mind pedig a műélvezet lényegéről én azt tartom, hogy amennyiben *katarzisélményt* tud előidézni,

akkor valóban műalkotással állunk szemben, hiszen ebben egyúttal *ereje* is megnyilvánul, és így hozzásegít bennünket az ismeretlenhez.

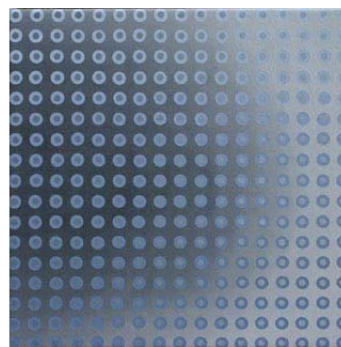
Ezáltal a műalkotás átalakul, és túllép saját anyagszerűségén. Az anyag meghaladását próbálja minden művész elérni, így én is erre törekszem, és fontosnak tartom mindezt a fogyasztói társadalom számára is, aminek résztvevőiként hajlamosak vagyunk a mértéktelenségre, a fölösleg fölhalmozására, és mindezen dolgokkal elborítani környezetünket. Elfelejtettük az ürességet és a semmit értékelni. „*De mifelénk manapság egyre több ember él, aki sem nem gazdag, sem nem szegény. Gazdagságról álmodoznak, és voltaképpen módjukban is áll meggazdagodni: itt kezdődik boldogtalanságuk.*”⁷⁸A tárgyiasság legkisebb mértékétől is szeretnék megszabadulni – már amennyire ez műtárgy esetében lehetséges, – ezért foglalkoztat a légneműség, melynek legkézenfekvőbb formája talán a fény, a fényinstalláció, de szintúgy megvalósítható festészeti eszközökkel is.



12. Benedek Barna: *Kvantum 1.*
(2009, akril, vászon,
50×50 cm)



13. Benedek Barna:
Kvantum 5. (2009, akril,
vászon, 50×50 cm)



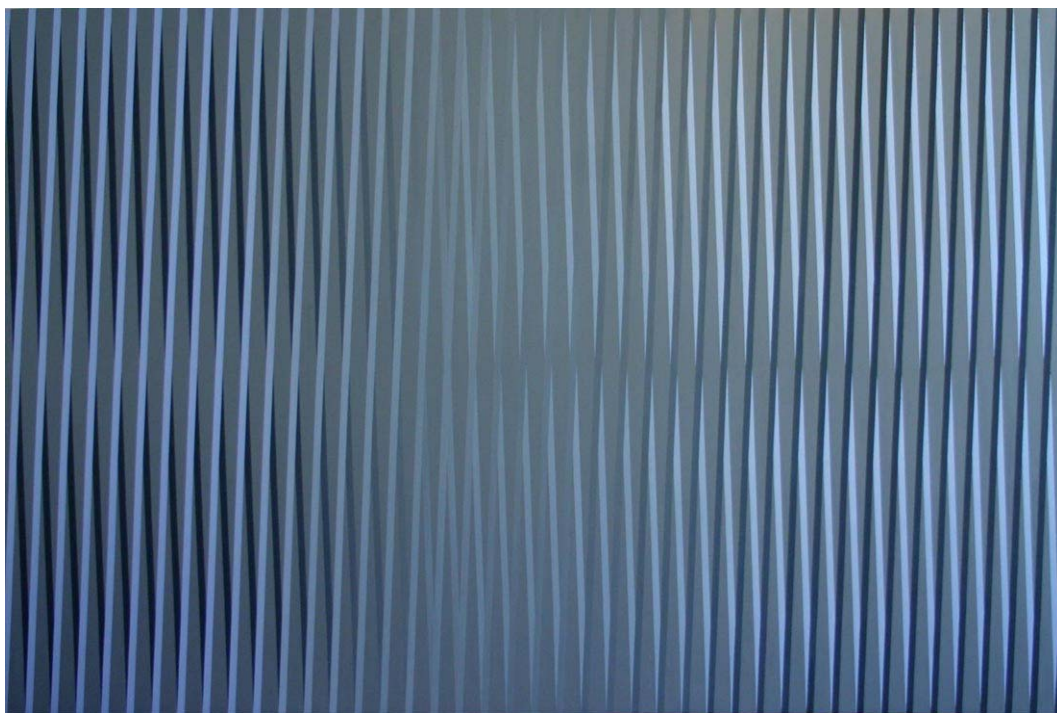
14. Benedek Barna: *Kvantum 2.*
(2009, akril, vászon,
50×50 cm)

Kitekintés

2007 áprilisában volt szerencsém madridi tapasztalatokat gyűjteni, ennek talán legfontosabbik állomása a *Las Cinéticas* című kiállítás, a *Guernica* és a *Goya*-féle szabotázsfestészet. Már-már lenyűgöző az a mennyiség, amit kiemelkedő műalkotásokból magáénak tudhat a város, nem beszélve az időszakos kiállítások gazdagságáról.

78 Georges Perec: *A dolgok*. Európa Kiadó, Budapest (1965), 50. o.

Bevezetőként a *Thyssen-Bornemissza* és a *Caja Madrid Gyűjtemény* együtt megrendezett kiállításán a *Portré – tükör és maszk – Picasso korában* című kiállítást, és ennek megfelelően a két helyszínen voltak kiállítva a művek. *Paul Cézanne, Van Gogh, Paul Gauguin, Vámos Rousseau, Egon Schiele, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Andy Warhol* és *Lucian Freud* képei vonultak át egyik galériából a másikba.



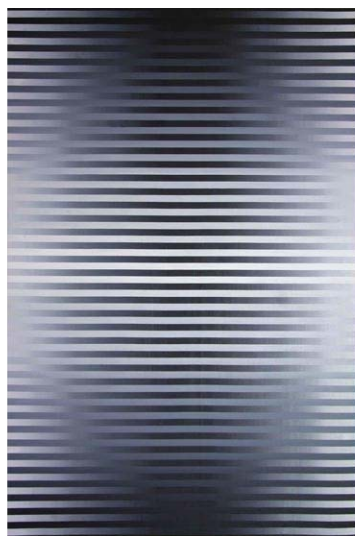
15. Benedek Barna: *Echó* (2007, akril, vászon, 200×300 cm)

A *Reina Sofía Múzeum* a *Guernica*-ról nevezetes. *Pablo Picasso* maga rendelkezett úgy, hogy a festmény Franco halála után kerüljön Spanyolországba. Így arról a XX. századi spanyol jelenségről kaphatunk képet, hogy egyrészt pezsgő művészeti élet burjánzott, másrészt pedig volt *Picasso*, aki gyakorlatilag kiütéses győzelmet aratott. Véleményem szerint a kiállítás-rendezéssel igyekeztek a hiányosságokat észrevétlenné tenni, és más, erős hangsúlyokat kialakítani. Erre legjobb példa *Juan Miró* volt. Én nagyon nagyra tartom őt is, de egy olyan helyen, ahol minden út *Guernica*-ba vezet, ott sajnos egyszerűen csak mérföldkövé minősül még a legerőteljesebb alkotás is. Persze ez nem von le semminek az értékéből, csupán a rendezési koncepció ellentmondásos. A *Guernica* a szimmetrikus épü-

letnek pontosan a tengelyében kapott helyet, egy olyan ponton, ami a bejáratától legtávolabbra esik, így egyirányban haladva a kiállítás „felénél” érinthetjük a képet, majd további művek után juthatunk el a kvázi a kijáratig. Vagyis a kép fő helyen van, a kinetikai kiállítás „előszobájában”.

Hátulról-oldalról a *Jean Nouvell* tervezte új szárny csatlakozik a múzeumhoz, melyben időszakos kiállítások kapnak helyet. A *Lo(s) Cinético(s)* című rangos kiállításon festmények, fény-objektek, mozgósobrok sorakoztak, mind klaszikus és mind izgalmas. *Man Ray, Salvador Dalí, Bridget Riley, Victor Vasarely, Francois Morellet, Richard J. Anuszkiewicz, Larry Poons, Jesus Raphael Soto, Carlos Cruz-Díez, Gyula Kosice, Alexander Calder, Nicolas Schöffer, Jean Pierre Yvaral* alkotásai. Különösen nagy élmény volt eredetiben látni a *Riley* és a *Morellet* műveket. Játék és felfedezés mindenkinek. Csoda, hogy mozgásba kezdenek 40-50 éves szobrok...

A másik meghatározó élmény ugyanez ez év nyarán ért, amikor is Graz-ban fordultam meg, ahol szintén az op-art-ra fókuszáltak. 1961-ben *Nove Tendencije* (Új tendenciák) címmel nyílt Zágrábban nagy horderejű, kinetikus műveket felvontató kiállítás. A hatvanas évek végére Zágrábban a művészeti eseménysorozat világraszóló biennálévá nőtte ki magát. Itt gyökerezik a zágrábi gyűjtemény páratlan gazdagsága, amibe a *Neue Galerie BIT International – (Nove) Tendencije. Computer és Vizuális Gyűjtemény. Zágráb 1961–1973.* címmel enged betekintést.



16. Benedek Barna: *Ómega*
(2007, akril, vászon, 150×100 cm)

Hasonló szintű, kiemelkedő anyag szerepelt itt is, akárcsak a spanyol főváros *Lo(s) Cinético(s)*-ján, bár a galéria boltíves, középkori épületét, apró termeit nem szabad összehasonlítani a posztmodern csarnokkal. A kiállítás hű marad címéhez, nagyrészt mozgó szerkezetek, kapcsolóval beindítható gépezetek, villogó szobrok, szekrény méretű összámtógépek monitorján megjelenő villódzó színes ábrák és persze op-os festmények, objektumok sorakoznak. Itt is akadnak sztárművészek, úgy mint *Jesus-Rafael Soto*, *Carlos Cruz-Díez*, *Francois Morellet*. Egy átmenetet láthatunk, mely a hagyományos táblaképfestészetből a mechanikus, elektromos műtárgyakon keresztül vezet el a digitális technikáig. A tárlat *Vladimir Bonačić* színes téglalapokat mutató képernyőjével zárul, melyek gombnyomásra véletlenszerűen átrendeződnek.

A *Neue Galerie* másik számomra érdekes kiállítása *Marc Adrian – Az op-arttól a számítógépes művészetig* címmel futott. *Marc Adrian* az op-art talán legjellegesebb osztrák képviselője. Pályája az expresszív festésztől ível a geometrikusig, de filmes és konceptualista műveit is bemutatták. Egyértelműen az op-artos törekvései voltak a legerőteljesebbek. Egyszerű, ipari anyagokat, katedrálüvegek és tükrök kombinációjára épít. Ennek következtében az üveg mögötti ábrák a nézőponttól függően hologramszerűen változnak. Találunk példát arra is, amikor a változó ábrák egymással összefüggnek, mozgásfázisokat jelentenek. És ez engem nagyon-nagyon közelről érintett, hiszen néhány hónappal a grazi élmények előtt én is hasonló problematikával, de teljesen más megoldású konstrukcióval szerepeltem kiállításon.

VII. Párhuzamok

„Mestered kitárthatja előtted az ajtót, de egyedül kell belépned rajta.”

zen mondás

Közelítés az absztrakció felől

Leginkább két dolog érdekel a művészet múltjából. Az egyik az, hogy mi hatott személyiségre, hogy mi hatott alkotómunkámra, a másik, hogy vannak-e párhuzamok mások és saját alkotótevékenységem között, és ha vannak, miben nyilvánulnak meg. E két tényező talán túlságosan is szerteágazó, terebélyes képet adna, és nem valószínű, hogy teljes lenne, ezért mindenképpen kissé redukálnám. Elzárkóznék a „hivatalos” művészettörténeti megközelítéstől, mivel a téma nem annyira mint tudományos tényanyag és nem annyira mint az egyetemes múlt része érdekel, hanem sokkal inkább egy bennem lezajlott folyamatként tekintek rá, mert mindezzel a művészeti jelenséggel akár azonosulni sem esett volna nehezemre, mint ahogy ez áttételesen esetleg meg is történt. Az absztrakció elég tág gyűjtőfogalom, és tartalma szerint munkáimmal érintett vagyok benne, ezért megkísérlek innen közelíteni.

A modern művészet kulcsát sokan az absztrakcióban vélik megtalálni. Abban az absztrakcióban, amit a köznyelv mellett a szaknyelv is előszeretettel használ, mégis jelentése gyakran pontosítatlan és homályos marad, talán éppen azért, mert olyan egyértelműnek tűnik.

A szótár szerint absztrakt az, ami a valóságtól elvonatkoztatott, belőle elvont; vagy olyan módszer, ami a természeti formák ábrázolásától elszakadt, a színeket, a vonalakat önkényesen alkalmazza; és absztrakt az, ami a valóság összefüggéseit, a szokásos kifejezési formákat megbontja.⁷⁹ Ez lefedi az absztrakció legtriviálisabb megfogalmazását is, miszerint az absztrakt műalkotás önmagán kívül nem emlékeztet, nem hasonlít semmire, nem idéz fel semmit a látványvilág akármelyik összetevőjéből. Az absztrakció jelentésének körberajzolásánál mindenesetre központi fontosságú, hogy egy viszonyrendszerrel van szó, mely a talált

79 Magyar értelmező kéziszótár, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1999.

(adott) valóság és a megalkotott látvány valósága közötti kapcsolat minőségére vonatkozik.

A *Balkon* 2007/7-es számának több cikke az absztrakció fogalma körül fog. Többek között Ad Reinhardt fekete monokrómjainak, *Bak Imre* festészetének, vagy a konkrét művészetnek az elemzése található benne. Itt olvasható *Dietfried Gerhardus* gondolata is: „a leképező művészet a már meglévő tárgyakat veszi alapul, és ezek legalább egy tulajdonságát absztrahálja”.⁸⁰ Vagyis éppenhogy a leképező művészetet teszi meg absztraktnak, azért, hogy végül ennek negációjaként meghatározhatóvá váljon a konkrét művészet.⁸¹ Míg a leképező reprodukzív próbál lenni, addig a nem leképező realizál, konkrétá tesz. Itt a legnaturálisabb ábrázolás is absztrakt, tehát teljesen átrendeződik a „figuratív” és az absztrakt közötti viszony.

Komplikáltabbá, mi több, okafogyottá válik az absztrakció fogalma, ha azt a műalkotások összességére kiterjesztjük. Ennek elvi esélye abban áll, hogy absztraktnak tekintünk mindent, ami „a természeti formák ábrázolásától elszakad”, és absztraktnak tekintünk mindent, ami ábrázol, miáltal a tárgyi világ „legalább egy tulajdonságát absztrahálja”. Eszerint, noha megkülönböztethetőek az absztrakció eltérő szintjei, megállapítható, hogy csak absztrakt művészet létezik. Művészetben az absztrakcióból való kilépés ebben az értelmezésben teljesen reménytelen. Viszont ha absztrakt minden műalkotás, akkor nem feltétlenül absztrakt az, ami nem műalkotás. Vagy művészetről beszélünk, ami absztrakciót jelent, vagy az absztrakció hiányáról beszélünk, amivel kizárjuk a művészetet (de nem feltétlenül csak azt). Ilyen egy tetszőleges szabadon választott átlagos használati tárgy, ami nem feltétlenül absztrakt, illetve ez értelmezés kérdése. Ha rendeltetésének megfelelően használjuk, de elvonva az eredeti funkciójától jelentése megváltozhat. Például egy ruha egészen mást jelent, ha viselik, mint amikor felmosórongyként használják, és megint más jelentést hordoz, ha ezt a rongyot műtárgyként aposztrofálják, képzőművészeti kiállításon mutatják be, pedig csak annyi történik, hogy funkciójában változás következik be.

80 Dietfried Gerhardus, *Balkon* 2007/7, 4. o.

81 Theo van Doesburg és társai 1930-ban a konkrét festészet manifesztumával együtt publikálták a kiáltvány kiegészítését, ahol megmagyarázzák: „Egy nő, egy fa, egy tehén konkrét a természetben, a festészetben azonban absztrakt” – in Heidt Katrin: *Schweiz-Konkret – Festészet Svájcól*. Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény, Veszprém (2009)

Egy dolognak a funkciójából történő elválasztása azonban az absztrahálásnak csak az egyik lehetősége. Egy műalkotás, ami minden esetben elvont, nem válik kevésbé elvonttá funkcióváltás során, legfeljebb ha műalkotásbeliségéről mond le.

Láthatjuk, az absztrakció fogalmának a műalkotások összességére való kiterjesztése még a művészet–nem-művészet kapcsolat egyértelműsítésére is alkalmatlan, miután a művészetten kívül is használható. Persze az absztrakció fogalmának totális kiterjesztését nem szokás alkalmazni, és Dietfried Gerhardus is a konkrét művészet negációjaként kezeli, ahogy *Theo van Doesburg* is.

A minden művészet absztrakt felvetés és a leképező művészetet absztraktnak tekintő elmélettel homlokegyenest ellentétes az *Arturo Schwarz*-féle gondolat, ami Bak Imre művészetét bemutató cikkében annak felütéseként pendít meg, és kimondja: „Az absztrakt művészet valójában egyáltalán nem absztrakt: mindig is a belső, spirituális világ leképezése marad, s ennél fogva a megalkotójának ökoszisztémájában kialakult *Idea szintjén önéletrajzi jellegű. Ez a megfigyelés teljesen egyértelmű, ugyanakkor rendre figyelmen kívül hagyják.*”⁸² Eszerint tehát voltaképpen nincs szigorú értelemben vett absztrakt művészet, csak leképező, mivel az absztrakció itt kifejezetten leképezésnek minősül. Tehát az absztrakt „kinézetű” ábrázoló művészet miatt a leképező művészet kizárólagosságának is fel kell merülnie, ha tényleg minden oldaláról körbe akarjuk járni a fogalmat.

Összegezve, az absztrakt művészet kifejezés nem használható, ha minden műalkotás absztrakt. Hasonló okok miatt válik használhatatlanná a leképező művészet fogalma is, miután minden műalkotás leképező. Valójában persze mindannyian hordozunk egy nagyjából közös képet az absztrakt művészetről. Nem arról van szó, hogy nincs absztrakt és nincs leképező művészet sem, hanem hogy ezek jelentése vonatkozási rendszerenként változik, mely vonatkozási rendszer lehet a művészetnek csak egy szűk szegmense, vagy egy tágabb részlete, melyről korlátozott információink alapján egészként gondolunk, például eurocentrikusságunk miatt, vagyis nem abszolút, hanem relatív értelmű tartalmat határoz meg.

82 Arturo Schwarz, *Balkon* 2007/7, 8. o.

Az absztrakt művészet kifejezés tehát nem a legszerencsésebb, mert mint láthattuk, érthető így is és úgy is. Vannak szempontok, meghatározások, melyek szerint végül mégis minden műalkotás belekerül, mások szerint meg éppen minden kívül reked e gyűjtőfogalom hatálya alól. Az absztrakt és az ábrázoló kategóriák használata csak fenntartásokkal fogadható el.

Közelítés a geometrikusság felől

Más a helyzet a műalkotások formai megközelítései esetén. Itt a geometrikus és nem geometrikus (organikus?) művészet elhatárolása merül fel leggyakrabban. A geometrikusság két változatban van jelen a művészeti alkotásokban. Egyrészt a látens geometrikusság, másrészt a látszó geometrikusság formájában. A látens geometrikus művészethez sorolok mindent, ami nem látszóan geometrikus de egyúttal nem ellentétes a geometrikussággal. Látszó geometrikus művészetnek nevezem az egyértelmű és összetéveszthetetlen geometrikus elemből vagy elemekből fölépülő műalkotást. A következőkben ez utóbbira próbálok meg összpontosítani.

Maguk a geometrikus művészet meghatározó alakjai sohasem használták a geometrikus elnevezést: a szuprematizmus, neoplaszticizmus, konstruktivizmus, konkrét művészet, MADI önmeghatározásában mindig gondosan elkerülte. A geometrikus formajegyek azonban közösséget jelölnek e sokféle irányzat között, éppen ezért felületes a geometrikusságon alapuló megközelítés, de éppen ezért lehetséges is.

A geometrikus festészet *Paul Cézanne* szemléletében merült fel, aki a természeti formákat a hengerre, a kúpra és a gömbre vezette vissza, de festészetében a geometrikusság csak áttételesen jelent meg. Az analitikus kubizmussal a festészet a tiszta geometrikusság felé vette az irányt. A térbeli formák körbejárásával és több nézőpontból való egyidejű ábrázolásával egyúttal geometrikus elemekre tagolódott szét a tárgy képe, így mintegy másodlagosan jött létre a geometrikus kompozíció, de hamar elsődlegessé vált. A kép lett a fontos, a tárgy ábrázolása teljesen mellékessé zsugorodott. Hasonló folyamat zajlott le Olaszországban is, a futurizmussal. Bár mindkét irányzat végeredményben a geometrikus festészethez

jutott el, így mit sem számít, hogy mindkettő az új valóság új ábrázolásmódját kereste, így vagy úgy, de látványutániságra törekedett.

Voltaképpen a tér és az idő viszonyának megváltozására reagáltak – a futuristák a vibráló mozgást, a kubisták a tér körbejárhatóságát emelték ki –, de az ábrázolás valójában csak hangzatos ürügy volt vagy legalábbis azzá vált, a mozgás és a gépek ábrázolása felismerhetetlen ideológiává zárójelesedett, és szépen megnyílt az út a kép függetlenedése felé. A festészet „totális” geometrizálódása egyáltalán nem volt törvényszerű. *Georges Braque, Pablo Picasso, Giacomo Balla, Umberto Boccioni* és a többiek átütő erejű újításokat indukáltak.

Más a helyzet *Kazimir Malevics*nél, aki 1914 végére elkészült művészete lényegével. Kérlelhetetlenül kiállt a műalkotás szuverenitása, öntörvényűsége mellett. Határozottan elutasította azt a felfogást, mely a művészet célját a látványutáni ábrázolásban jelölte ki: „*A természetet másolni: lopás, s a másoló tolvaj; hitvány alak, aki képtelen adni, de szeret elvenni, és sajátjaként feltüntetni a lopott holmit.*” (Malevics, 1915. in *Bajkai*, 54. o.) Malevicsnél a kép saját valóságú önálló egység, amit fel kell szabadítani a látványutániság béklyójából, hiszen ez téves magyarázatokra ad okot, mely félrevezető lehet. Ebből a célból jött létre a szuprematizmus, a képiség felsőbbrendűségét hirdető művészeti program. Az igazi manifesztálódás persze a festményeken keresztül következett be. Ez a fajta festészet maga volt az abszolút geometria, ami a világban bekövetkezett, rövid idő alatt lezajló hatalmas változás lecsapódása.

El Liszickij (Eleazar Markovics), 1919–1920-ban Vitybeszkben ismerte meg Malevics szuprematizmusát. 1919-től proun-nak nevezte alkotásait, amellyel lényegében magáévá tette és „alkalmazta” a szuprematizmust. Az emberi környezet átalakítását tartotta a művészet elsődleges céljának. A proun építészeti koncepcióként született meg. A számos proun-tér közül csupán az egyik rekonstrukciója maradt fenn. A proun-szellemiség inkább tipográfiai műfajokban, El Liszickij által tervezett plakátokban, folyóiratokban és katalógusokban érvényesült, ahol forradalmian alkalmazta a tiszta geometriára hagyatkozó tipográfiát.

Oroszországban virágzott a geometrikus művészet, a konstruktivizmus. Az 1917-es őszi forradalom nyomán erőre kaptak olyan, ideológiával átszőtt törekvések, amelyek a művészet és a társadalom közötti szakadékot szándékoztak áthi-

dalni, azaz a művészetet teljes egészében a társadalom szolgálatába akarták állítani. Ez szemben állt Malevics szemléletével, aki azért harcolt, hogy a külső hatások alól végre egyszer s mindenkorra teljes mértékben mentesítse a művészetet. A Művészetek Baloldali Frontja a művészetet tehát produktivizmus alá rendelte. El Liszickij megtervezte a „Szónok-tribünt” (1920, 1924-től „Lenin-tribün”), *Vlagyimir Tatlin* a III. internacionálé monumentális emlékművét, melynek megvalósítása végül 2005-ben Berlinben egyelőre egy kósza ötlet erejéig tényleg fölmerült.⁸³ A konstruktivista fotó „feltalálója”, *Alekszandr Rodcsenko* és neje, *Varvara Sztjepanova*, művésznevén csak Varszt, jeles konstruktivista művészek és egyúttal hithű kommunisták voltak.

Az orosz geometrikus művészet alkotói között feszültség keletkezett: a Pevsner fivérek, *Antoine Pevsner* és *Naum Gabo*, az anyag és a forma általános összefüggéseit, kifejezőerejét keresték, függetlenül a külső tényezőktől, a direkt társadalmi vagy ideológiai hatásoktól, így csakhamar ellentétekbe ütköztek. Nem voltak hajlandók elfogadni a forradalmi eszme szolgálatába állított művészetet, a produktivizmust, a formalista konstruktivizmus mellett szálltak síkra, ezt megfogalmazták a Realista kiáltványban, 1920-ban. A kiáltványban lefektették azokat az elveket is, melyek a kiáltványt megelőző hónapokban Naum Gabo által megalkotott, az első motorizált kinetikus mű eszmeiségét adta.⁸⁴ A politikai ideológiák művészetbe történő beszivárgása és átítatódása mit sem csorbított a konstruktivista formarendszer „stílusán”, persze a figuratív és tárgyias elemek megjelenése egyfajta visszalépésként értékelhető. Ez és a hasonló perpatvarok nem jelentették azonban a konstruktivizmus fellazulását, netán megszűnését, sőt, ebben az esetben a konstruktivizmus nemzetközi továbbterjedésének újabb biztosítéka valósult meg: A Pevsner fivérek emigrációba kényszerültek. Az orosz konstruktivizmusnak pedig éppen a politika, bár annak egy sötétebb változata, a sztálini kultúrpolitika vetett véget a harmincas években, egyúttal a XIX. századi realizmust tették hivatalossá...

83 Art / Das Kunstmagazin, 10/2005 (143. o.). Forrás: <http://www.artmagazin.de/div/heftsuche/Tatlin/2002/2009/0/OGOWTEGWPPSOPPOGEECPGCSPEGWTRWEWWR/Traum-soll-Wirklichkeit-werden> (2009-06-15)

84 A *Kinetikus konstrukció (Álló hullám)* című szobor egy csengőmotor segítségével a tengelye körül forgó mozgásra képes. Ez a kinetikus művészet egyik alapköve, egy példa a sok közül, így talán érzékelhető, hogy a konstruktivizmus mekkora megújulásokat volt képes előidézni.

A tízes évek, a társadalmi változások és az első világháború következményei az értékrend teljes átalakulását hozták, így az új művészet futurizmus és kubizmus utáni orientálódását is többé-kevésbé meghatározta. Közvetlen futurista-kubista hagyományok lecsapódása és továbbgondolása döntően hozzájárult az új művészet irányához, ami így vagy úgy, de végülis a konstruktivizmusban fixálódott. A szellem új fixációja – a konstruktivizmus – nem jelentett földrajzi fixációt is, abban az értelemben, hogy nem csak Oroszországban alakult ki.

Theo van Doesburg, a holland-belga mozgalom központi figurája az 1922-es, művészek első düsseldorfi konferenciáján (Konstruktivista Internacionálé) a *De Stijl* követeléseként bejelentette többek között a kiállítások megszüntetését. (Bajkay, 1979.) Ez jól rávilágít az egész törekvésre: Nem a művészet lerombolását, hanem éppenhogy új művészet felépítését, szétterjesztését és új formanyelv kialakítását tűzték ki célul, hogy a kultúra minden területére beépülve általánossá váljon, hogy a művészet teljes és átfogó társadalmi elterjedéséhez vezessen, aminek beteljesülésével meghaladottá válnak a kiállítások elszeparált intézményei. Az 1917-ben Leidenben alapított *De Stijl* című folyóiratban – Antony Kok, Theo van Doesburg, Robt van Hoff, Huszár Vilmos, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo és Jan Wils aláírásával – 1918-ban közzétették a *neoplaszticizmus kiáltványát*, melyben a fentiek mellett megfogalmazták a művészet szükségszerű anonimizálódását, az individuum jelentéktelenségét, mivel, ebben látták a régi értékrend hibájának, így például a háborúnak is az egyik okát. (Ld. Függelék: A *De Stijl* kiáltványa, 103. o.) Végcéljuk tehát a művészetnek az életben való föloldódásában jelölhető meg. Lényegében a művészetben a természeti formákat kimonodottan elutasító összművészeti irányzat volt, a puritán geometrikusság megtestesítője.

Az első világháború alatt a semleges Svájc sokaknak nyújtott menedéket, így csakhamar kulturális középponttá, eszmék és művészetek olvasztótégelyévé vált. 1915-ben Zürichben telepedett le *Hans Arp*, ahol megismerkedett későbbi feleségével, *Sophie Tauberrel*, aki ekkoriban geometrikus kompozíciókkal foglalkozott. Közös alkotásaik, a Duo Dessin-ek horizontálisra és vertikálisra kompo-

nált szigorú mértani rajzok, a svájci konstruktivizmus kezdetét jelentik.⁸⁵ 1919-ben, nagy újítási szándékkal megalapították a svájci nemzetközi *Artistes radicaux* nevű csoportot, melynek hangadói, Hans Arp mellett a német Hans Richter és svéd *Viking Eggeling* voltak. A csoport összetételében is jól kifejeződik a nyitott nemzetköziség. Kapcsolatokat ápoltak a De Stijl mozgalommal, a Bauhausszal és az orosz konstruktivizmussal.

A konstruktív, konstruktivista fogalmak a húszas évek geometrikus formanyelvű, a tárgyi dolgokat mellőző műalkotások összességére alkalmazható volt, később ez megváltozott. Heidt Katrin írja ugyanott azt is, hogy valószínűleg elsőként „Hans Arp már 1918 körül konkrétiónak nevezte az újfajta, tárgyi dolgok világától mindenestül megszabadult művészetet”,⁸⁶ de Max Burchartz, a De Stijl későbbi tagja a konstruktivisták weimari kongresszusának kapcsán 1922-ben, az absztrakt alternatívájaként használta a szót. Annyi bizonyosnak látszik, hogy stílus megjelöléseként valószínűleg az 1930-ban Párizsban kiadott konkrét művészeti manifesztumban fordult elő legkorábban és Theo van Doesburg nevéhez köthető.⁸⁷ A konkrét művészet kiáltványának kommentárjában tagadja festészetük absztraktságát, a vonal, szín és a felület valóságára, konkrétójára helyezi a hangsúlyt. Az *Art Concret* csoport rövid életű volt, de hatása annál fergetegesebb. Az *Abstraction-Création*, melynek alapításában halála előtt Theo van Doesburg is részt vett, fontos szellemi központtá alakult, a néha száznál is több taggal rendelkező csoportban többek között részt vett *Martyn Ferenc*, vagy a konkrét művészet svájci kibontakozásának letéteményese, *Max Bill* is.

Eközben a sztálini gépezet megerősödött, az oroszországi konstruktivizmus minden változata üldözött „imperialista elemmé” vált. 1933-ban Németországban bezárták a Bauhaust és megkezdődtek a nyilvános képégetések, az „entartete Kunst”, azaz az „elfajzott művészet” üldözése. Megindult a kirajzás, a művészek emigrációba kényszerültek, a súlypontok fokozatosan áthelyeződtek.

Svájcban Max Bill nemzetközi kiállításokat szervezett és elméleti munkán dolgozott – az 1930-as, Theo van Doesburg-féle konkrét művészet kiáltványát

85 Heidt Katrin: *Schweiz – Konkret / Festészet Svájcból*, Modern Magyar Képtár – Vass László Gyűjtemény, Veszprém (2009), 6. o.

86 Ui.: 7. o.

87 Ld. Függelék: A konkrét művészet kiáltványa, 105. o.

tökéletesítette, és megfogalmazta a konkrét alkotás elveit. A geometrikus formák használatát kiegészítette az a-geometrikus, amorf lehetőséggel, annak ellenére, hogy ő maga feltehetően sohasem élt ez utóbbival. A harmincas évekre a konkrét helyett inkább a konstruktív megjelölést alkalmazzák. 1937-ben Zürichben *Leo Leuppi* létrehozta az *Allianzot*, svájci művészek kötetlen szakmai szervezetét, amin belül *Zürichi Konkrétok* néven külön csoport alakult *Max Bill*, *Richard Paul Lhose*, *Camille Louis Graeser* és *Verena Loewensberg* részvételével. A nevet csak egy németországi kiállítás alkalmával, 1949-ben kapták meg, de már 1944-es előzményei voltak. Az 1960-as konkrét művészet retrospektív kiállításán *Max Bill* felfogásának megfelelően sokoldalúságában, több mint száz művész részvételével mutatták be a konkrétokat.⁸⁸

A geometrikusság szempontjából közelítve tehát kissé megfoghatóbbá válnak bizonyos irányzatok. Itt jutottunk el addig a pontig, ahol már a geometrikus művészet a határaihoz érkezett. Egyrészt a konkrétok kevésbé merev *Max Bill*-féle értelmezése, az amorf behozatala e kategória végességét jelzi. Másrészt pedig átsiklottam a geometrikusság matematikai alapjai fölé, a formai megközelítés javára.⁸⁹ Azért vállalom ezt föl, mert szemléletemből ez következik: A látást, a vizuális élményt tartom elsődlegesnek, a művek mögötti motivációk itt nem érdekelnek. Persze ettől még lehet nagyon izgalmas egy például a fraktálszámításokból építkező mű és a mögöttes számtan, továbbá ez lehet egyfajta szellemi többlete a műnek, én el is fogadom az ilyen lehetőségeket, de mivel a matematika műviesedéséről van szó, azaz egy műalkotással állok szemben, ezért innentől kezdve kizárólag a vizuális összefüggéseivel gyakorol hatást.

Kitérő: Túl a geometrikus művészetben

A XX. század elején bekövetkező társadalmi változások a művészetre is hatással voltak, azonban koránt sem volt szükségszerű, hogy a geometrikus festészetnek kellett következnie. Ékes bizonyítékul szolgál erre az, hogy más irányok is körvonalazódtak, melyek akkor is láthatók maradtak, ha ige hirdetőik olykor szoros

88 In Heidt Katrin: *Schweiz – Konkret / Festészet Svájcban*, Modern Magyar Képtár – Vass László Gyűjtemény, Veszprém (2009)

89 A konkrét művészet 1930-as kiáltványának második pontját sokan úgy értelmezték és értelmezik, hogy a szellem általi megformálásnak kizárólag a matematika (a geometria és az algebra) felel meg.

nemzetközi szintű kapcsolatot ápoltak konstruktivista vagy későbbi konstruktivista művészekkel. Csak a legnagyobb hatású alkotókra korlátozódnék azok közül, akik nagyon korán felismerték, hogy lehet más jövő is.

Kívül a kubizmus barikádján, többek között *František Kupka*, *Robert Delaunay*, *Szonya Delaunay* (Szonya Terk), *Georgij Jakulov* voltak azok, akik zászlórúdjukra más lobogót tűztek. Közös volt bennük, hogy egyikük sem a formák analízisének kubista gyakorlata szerint jutott el a művészet megreformálásához, sőt, gyakorlatilag ez ellen léptek föl. Szellemi közösséget képeztek, de mindenki járta a saját útját. A hasznos szakmai interakciók mellett a feszültségektől sem volt mentes „szimbiózisuk”.

František Kupka első tárgy nélküli absztrakt képei 1913 előtt keletkeztek, részt vettek kortárs párizsi kiállításokon, „*megelőzve Malevics legkorábbi, 1913-tól születő szuprematista kompozícióit is*” (*Passuth*, 13. o.). Georgij Jakulov és a Delaunay-házaspár, más-más okból, de határozottan a fény jelentőségét emelték ki. Ezzel kifejezetten a geometrikus festészet kényszere ellen próbáltak fellépni, és a fényben vélték megtalálni ennek lehetőségét. Csak a színekre hagyatkoztak, azzal értek el kontraszthatást, ritmust, kompozíciót. Ezt nevezték orfizmusnak, amikor 1913-at írunk.

Náluk sokkal árnyaltabb Marcel Duchamp helyzete, aki nem lázadt jobban a geometrikus festészet ellen, mint bármi más ellen, hanem, talán polgárpukkasztásból, talán csak öncélú különködéstől vezérelve, de mindenesetre mindent megtett az ellen, hogy bárhova is beskatulyázhassák. A művészettörténeti kategóriák, irányzatok alól így rendre kibújó Marcel Duchamp visszatérő problémája volt a mozgás kérdése. Ilyen a *Lépcsőn lemenő akt*, amely a különböző mozgásfázisok egyidejű ábrázolásának közismert és emblematikus példája, amely eltér, pontosabban kilép mind a kubista, mid a futurista megszokásoktól. 1913-ban ott-honában összeállított egy konyhai székre rögzített, villájával fejjel lefelé álló biciklikereket.⁹⁰ A megpörgethető kerék mozgásának látványa maga volt a mozgás, mely jelenség kortársaival szemben tartósan foglalkoztatta. 1926-ban 35 mm-es

90 A biciklikerek nem műalkotásként, hanem műtermi kellékként tartozott Duchamphoz. Műalkotásként való bemutatása csak 1951-ben, a ready-made kultusz kirobbanásának nyomán merült föl először. A new york-i kiállításon, sok mással hasonlóan a rég elkallódott konglomeráció egy rekonstruált másolatát mutatták be. (*Pernecky*, 75.-76. o.)

szalagra elkészítették a 7 perces animációs moziját, majd ennek témája – a forgó mozgású spirális és egymáshoz képest különbözően eltolt koncentrikus körök rajzolatát hordozó korongok forgásából adódó optikai játék – visszatért az 1935-ös keltezésű rotoreliefeken is. A lemezjátszóra szerelhető tárcsák nem csak a tondóformából eredő sajátosságok, a koncentrikus szerveződés kompozíciós kuriózumai, hanem az optikai és kinetikus művészet korai és izgalmas tárgyai.

Az op-art kialakulásának fontosabb állomásai (időrendi áttekintés)⁹¹

1945-ben megjelent *Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception* (Az észlelés fenomenológiája) című munkáját, mely megeremtette az észlelésre épülő művészeti irányzat szellemi hátterét.

Buenos Airesben *Carmelo Arden Quin* felolvasta *El Movil* (A Mozgás) című kiáltványát, és kiállította a geometrikus formákból egybe szerkesztett művét *Coplanals* címmel.

1946-ban *George Rickey* megalkotta első mozgó szobrát, felhasználva *Alexander Calder* függesztő rendszerét. *Gyula Kosice* és *Arden Quin* megalapította a *MADI* szervezetet Argentínában. Megnyílt a munkákat bemutató első kiállításuk Buenos Airesben, *Gyula Kosice* ismertette a *MADI* kiáltványát. A *MADI* eredetileg *Carmelo Arden Quin* nevének egyfajta rövidítése. A mai általános jelentésváltozata annyit tesz, mint *Mozgás*, *Absztrakció*, *Dimenzió*, *Invenció*.⁹² A *MADI* részben a konkrét művészet továbbgondolása, azzal lényeges a különbséggel, hogy a képszeleket poligonális formákban megnyitották, hegyes és tompaszögekkel, ívekkel megbontva az általános négyzetes képkeretet, kiterjesztve a kép és a fogadófelület kapcsolatát. Formázott vásznakat, tetszőlegesen sokszögű felületeket használnak. (Ld. Függelék: *MADI* kiáltványa) *Bolivar Gaudin*, uruguayi művész említi azt az érdekességet, hogy *Frank Stella* 1958-as párizsi látogatása során találkozott *MADI* művészekkel és a *MADI* kiállítással (*Salon Réalité Nouvelles – Új Realisták Szalonja*), majd 1960-ban Amerikába visszatérve elindította a *shaped canvas*, azaz a formázott vászon sorozatát.⁹³ *MADI* művészet a mai napig

91 Főleg a *Lo(s) Cinético(s)* című katalógusra támaszkodva. (Muse Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007)

92 *MADI Art Periodical*, No 3, 2001 (50. o.)

93 *MADI Art Periodical*, No 4, 2003 (29. o.)

működik, kiterjedt nemzetközi hálózata van, a magyar vonatkozását részben a *Kassák Lajos, Moholy-Nagy László és Péri László* nevével fémjelzett szemléleti örökség biztosítja, részben pedig *Dárdai Zsuzsa* és *Saxon-Szász János* tevékenysége.

1947-ben Chicagóban kiadták Moholy-Nagy László *Vision in Motion (Látás mozgásban)* című munkáját, mely összefoglalja a modern szobrászat alapjait.

1948-ban Arden Quin és más MADI tagok képviselték Argentínát Párizsban a Salon des Réalités Nouvelles-ben megrendezett kiállításon. Gyula Kosice mozgó szobrokat állított ki, melyeket neonnal világított meg és vizet használt mozgató energiaként. Megjelent *Norbert Wiener, Cybernetics* (Kibernetika) című munkája. *Nicholas Schöffer* megkezdte az elméleti és gyakorlati munkát a „térbeli erő” jegyében, mely magába foglalja a teret, az erőt és a technológiát.

1949-ben *Josef Albers* hozzákezdett a *Hommages au Carré* (Tisztelet a tértnek) című sorozatához.

1950-ben Arden Quin megnyitotta párizsi műtermét, és *Greorgio Vardanegaval* új csoportot alapított MADI-ban. *Greorgio Vardanega* 1947 óta kísérletezett geometrikus formák plexire történő festésével, melynek során végül ezeket a plexi rétegeket egymásra helyezi.

Jesus-Rafael Soto, venezuelai művész Párizsba érkezett, ahol gyakran találkozott Arden Quinnel és Kosiceval. Megalkotta első olyan geometrikus munkáit, melyeken a mozgást optikai hatással idézi elő. *James J. Gibson* kiadta a *The Perception of the Visual World*-öt (A vizuális világ érzékelése) című munkáját, mely az érzékelést úgy határozza meg, mint közvetlen kapcsolat érzékelését a tárgy és az őt körülvevő környezet között.

1951-ben *Victor Vasarely* többnyire fekete-fehér ellentétére építő, a pozitív-negatív hatásra támaszkodó sorozattal kezdett foglalkozni. *Jesus-Rafael Soto* megalkotta első zene által ihletet szobrárt, mely az ismétlésre, a haladásra és a rezgésre épít. Sao Paoloban, az első biennálén Dél-Amerika összes absztrakt geometriával foglalkozó művésze, csoportja képviseltette magát. *Abraham Palatnik* különdíjat nyer „*cinechromatic*” gép című munkájával, mely lassú mozgása során színes formákat jelenít meg a fénytörés által egy vásznon.

1952-ben *Bruno Munari* megalkotta a *Projections á lumiere polarisée* (A polarizált fény áramlása) című munkáját, melyen a színek váltakoznak a fény és a különböző árnyalatú celofánok segítségével, melyek a kilyukasztott doboz középekből áramlanak.

Carlos Raúl Villanueva építész a nagyszabású caracasi egyetemen építészetén dolgozott többek között olyan művészek bevonásával, mint *Alexander Calder*, *Antoin Pevsner*, *Victor Vasarely* és *Soto*.

Max Bill és *Vasarely* hatására *Karl Gerstner* megalkotta az *Aperspektív No. 1* című munkáját, mely váltakozó részekből áll és a néző aktív szerepet játszik a kép létrehozásában. A konkrét művészet mozgalom több kiáltványt tett közzé a mozgó és változó szobrászat elfogadására.

1953-ban *Jesus-Rafael Soto* elkészítette első munkáját, melyen selyem-kép fölé helyezett plexiüveg rétegeket, mely így többféle vizuális hatást gyakorolt a mozgásban lévő nézőre. Párizsban *Yacoov Agam*, izraeli származású művész bemutatta a *Tableaux polymorphiques* (A sokoldalú kép) című munkáját, mely párhuzamosan és vertikálisan kiemel színes geometrikus formákat különböző felületek játékaival.

1954-ben Párizsban *Jean Tinguely* kiállította két reliefjét *Méta-Malevich* címmel, mely fekete háttérben fehér fém geometrikus formákat mozgat egy elektromos motor, *Kazimir Malevics* és *Moholy-Nagy László* formavilágában. *Jean Tinguely* kapcsolatba került *Jesus-Rafael Soto*val és *Pontus-Hulténnal*. *Carlos Cruz-Diez* megalkotta a *Manipulálható hengerek fala* című reliefjét, mely kis három dimenziós geometrikus formák mozognak és árnyékot és színeket vetnek..

Kiadták *Rudolf Arnheim*, a később nálunk *A vizuális élmény: Az alkotó látás pszichológiája* címmel megjelenő könyvét (*Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*), mely a tudományos ismereteket és a művészeti eredményeket összegzi.

Hans Richter Rhythmus 21 című filmjének hatására *Robert Breer* ezidőben készítette el *Form Phases IV* című munkáját, melyen egyszerű geometrikus formák mozognak.

1955-ben *Le Mouvement* (A Mozgalom) címmel csoportos kiállítást rendeztek Párizsban, az op-art egyik zászlóshajójában, a *Denise Reneé* galériában, ahol

Vasarely szervezőként is közreműködött. További résztvevők: Yacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, *Robert Jacobsen*, Jean Tinguely és Jesus-Rafael Soto. Ez alkalommal közös kiáltványt is kiadtak *Manifeste jeune* (Sárga Kiáltvány) címmel.

Vasarely megírta a *Les Éléments de la plastique cinétique* (A kinetizmus fomi elemei) című esszéjét, melyben megfogalmazza: „amikor a kinetikus szobor kifejezést használjuk, nem vesszük figyelembe, hogy a mi tárgyaink készítik a képet és a tárgyaknak mozogniuk kell.”

1956-ban *Yves Klein Propositions monochromes* (Monokróm propozíció) címmel állított ki Párizsban, melyet Soto és Tinguely tiszteletére szentelt. A Le Mouvement kiállítását megnyitották Marseilles-ben. Schöffer itt mutatta be kibernetikus szobrát, melyet egy automata irányít. *Maurice Bejar* balettet rendezett hozzá. Josef Albers és Marcel Duchamp bemutatkoztak Londonban. Festményeik elsősorban az optikai illúzióra, az op-art alapjaira építenek.

1957-ben Cruz-Diez olyan képeket szerkeszt, melyek az egymás mellé helyezett színek kontrasztjával éri el a látás során kialakult interferenciát, vibrációt.

1958-ban *Saul Basst* és *John Whitney* megbízást kaptak *Alfred Hitchcock* a *Szédülés* című filmjének látványtervére. Ez azért érdekes, mert Marcel Duchamp roto-relief ötletét ültették be, amikor fekete és fehér spirálok mozgásával érzékelítették az idő múlását és a szédülést.

1959-ben Antwerpenben kiállítás nyílt *Vision in Motion – Motion in Vision* (azaz Látás mozgásban: Mozgás látásban) címmel. A címnek megfelelően *Moholy-Nagy László* munkásságának jegyében olyan munkákat állítottak ki *Pol Bury*, Jean Tinguely és *Daniel Spoerri* részvételével, valamint más avatgárd tendenciák képviselőivel, akiknek műveimben statikusság és a polikróm ábrázolásmód bármilyen formában megjelenik.

Enrico Castellani és *Manzoni* ebben az évben alakította meg Milánóban az *Azimuth Galériát* és folyóiratot, melyben a legfrissebb munkákat és elméleteket közölték le, így hamarosan a kinetikus művészet központi lapja lett.

1960-ban önállóan, de nagyjából azonos képi világgal dolgozott *Victor Vasarely*, *Marcel Duchamp* és *Jesus-Rafael Soto*, egymásra helyezett szerkezeti elemekkel vibráló optikai hatást érnek el. A kinetikus művészet elnevezés bevo-

nult a művészettörténetbe Naum Gabo, Moholy-Nagy László és Victor Vasarely írásaik és eredményeik nyomán.

Párizsban *Héctor Gaarcia Miranda, Garcia-Rossi, Le Parc, Vera, François Molnar, François Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Stein* és *Yvaral* (Jean-Pierre Vasarely) megalapították a CRAV-ot (Centre de Recherche d'Art Visuel).

1961 során a Denise René Galériában jelentkeztek első fellépésükkel, egyúttal a csoport GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) néven újjáalakult, Garcia-Rossi, Le Parc, François Morellet, Sobrino, Stein és Yvaral részvételével. Fennállásuk során bevezették a happeninget az optikai művészetbe, egyidejűleg különböző helyszíneken megvalósult akciókat rendeztek, ahol maguk a nézők, azaz a járókelők lehettek az akció részesei, amennyiben volt kedvük kipróbálni a rugós cipőt, látást eltorzító „szemüveget”, vagy más, az érzékelést próbára tevő eszközöket.

Maurice Merleau-Ponty-nak megjelent a *The Eye and the Mind* (A szem és az elme) című munkáját, amelyikben a térben zajló mozgással, mintegy a látás természetes következményével foglalkozik és tárgyalja a lehetőségét a test és az agy által érzékelhető dolgok kettősségének.

Nove Tendencije (Új irányzat) címmel kiállítást nyitottak Zágrábban. A nemzetközi művészeket felvonultató tárlat alkotói a mozgás érzékelését a nézőre bízta. Az alkotók között volt többek között *Biasi, Colombo, Morellet, Ivan Picelj*, de az időközben megalakult a német-francia-olasz tagokból álló düsseldorfi székhelyű *Gruppo Zero* is. *Bridget Riley* ebben az évben látott hozzá fekete-fehér képeihez.

1962-ben *Anti-Painting* (Anti-festészet) címmel kiállítás nyílt Antwerpenben Costa, Cruz-Diez, Morellet, Stein részvételével. Moszkvában a konstruktivista avantgárd hagyományokra építve megalakult a magukat kinetikus művészeknek valló *Dvizjenije* (Mozgalom) csoport. Kiáltványukban a kinetikus művészetet nem csupán egy új művészeti ágnak, hanem egy újfajta kommunikációs formának is tekintik. A zágrábi *Nove tendencije* csoport kapcsolatba lépett más európai művészekkel, köztük a GRAV-val és milánói *Gruppo T*-vel, közös kiállítást szerveztek.

1963-ban *Paul Wember, Bewegte Bereiche der Kunst* című könyvében bemutatta a kinetikus művészet fő képviselőit és munkáikat. Többek között: Albers, Duchamp, Malina, Soto, Tinguely és Vasarely alkotásait. Megjelent Albers *Interaction of Color* című munkája (nálunk a Magyar Képzőművészeti Egyetem – Arktisz gondozásában 2007-ben jelent meg *A színek kölcsönhatása* címen).

1964-ben a 32. Velencei biennálén bemutatkoztak az optikai és a kinetikus irányzatok képviselői. Többek között Bury, Le Parc és Soto vagy a GruppoT. A Time magazin, október 23-i számában használta először az Op-art kifejezést két-dimenziós munkákra, melyek az optikai hatásra építenek. Alapműként említi a cikk Albers, *Hommages au Carré és Vasarely Photographismes* című munkáját.

1965-ben az Egyesült Államokban több kiállítást rendeztek a kinetikus és op-art művészeknek: Buffalóban *Kinetic and Optic Art Today* (A kinetikus és optikai művészet jelene) címmel; New Yorkban *The Responsive Eye* (Az értelmes szem) címmel nyílt kiállítás. Ez utóbbi Seattle-ben, Pasadenában és St. Louisban is bemutatták. A nagyszabású rendezvényen csaknem száz művész vett részt, köztük: Albers, Bill, Cruz-Diez, Morellet, Frank Stella és Vasarely. A főként az op-art képviselőit felvonultató kiállítás megosztotta a kritikusokat az Egyesült Államokban. A következő évben folytatásnak szánt kinetikus szobrokat bemutató kiállítást törölték.

Hans Meyer, Esslingenben megnyitotta Op Art nevű galériáját. *Kepes György* szerkesztésében megjelent a *The Nature and Art of Motion*, mely hat fejezetben közöl esszéket természettudósoktól, építészekről és művészetkritikusoktól, akik látás nyelvvel foglalkoznak a művészet és a technológia területén.

1966-ban a berni múcsarnokban kiállítás nyílt *Weiss auf Weiss* (Fehér alapon fehér) címmel, mely elsősorban monokróm és kinetikus műveket mutat be.

1967-ben a Tate Galériában, Londonban kinetikus és op art művészek részvétel nyílt kiállítás. Le Parc, Soto, Vasarely és Yvaral munkái is láthatóak voltak. Krefeldben, Németországban kiállítás nyílt *Vom Konstruktivismus zur Kinetik: 1917–1967* (A konstruktivizmustól a kinetikus művészetig 1917–1967) címmel.

Kepes György megalapította a *Center for Advanced Visual Studies (CAVS)*, azaz a Vizuális Tanulmányok Intézetét a bostoni műszaki egyetemen, melynek célja a művészet és a tudomány eredményeinek összefoglalása lett.

1968-ban a GRAV csoport dortmundi kiállítás áttekintéseként szolgál az el-
telt nyolc év munkáiból. A 34. Velencei biennálén az op-art és a kinetikus irány-
zat alkotói is képviseltetik magukat. A nemzetközi zsűri díját Bridget Riley,
Elastic Space (Rugalmas tér) című installációjával nyerte el.

1969-ben Párizsban Sotónak nagyszabású kiállítása nyílt. A katalógusa elő-
szavában *Jean Clay* először választja külön az op-art és a kinetikus művészeti
ágot.

1970-ben *Cyrill Baret*t Londonban kiadta az *Op-art* című könyvét, melyben
összefoglalja a különböző érzékelési rendszereket alkalmazó művészek munkáit.
Többek között: Riley, Sedgley és Vasarely alkotásait. Baret szerint az op-artban
nincs határa az optikai ingerek által a nézőben keltett vizuális és pszichológiai
visszahatásnak, reakciónak.

1971-ben *John Tovey*, *The Technique the Kinetic Art* (A kinetikus művészet
technikája) című munkájában részletesen bemutatja azt a mérnöki szemléletmó-
dot, mellyel ennek az irányzatnak a művészei gondolkodnak, például Schöffer,
vagy Malina.

1972-ben Agam egy színes optikai összeállítást készített az Élysée Palota
számára Párizsban.

1973-ban Dijonban közösen állított ki Agam, Bury, Morellet, Takis és Soto.

1974-ben a Guggenheim Múzeumban, New Yorkban nagyszabású kiállítást
rendeztek Sotónak, akit az amerikai sajtó a kinetikus és op-art művészet egyedül-
álló fenomenjének kiáltott ki.

1975-ben a Denis René new york-i galériájában *Le Mouvement 1955* cím-
mel kiállítást szerveztek a 20 évvel azelőtti párizsi tárlat emlékére ugyanazokkal a
részvevőkkel: Agam, Bury, Calder, Marcel Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely,
Vasarely. Az 1975-ös kiállítás az op-art kialakulásának lezáródásaként értelmez-
hető, mintegy megismételve és meghaladva az 1955-ben kiállított munkákat.

Az op-art elméleti megközelítése

Az op-art magába foglalja mindazt az ismeretet, ami különösen a XIX. század óta
fölkhalmozódott és kiérlelődött elsősorban a pointilisták és a futuristák tevékeny-
ségével, valamint *Eadweard Muybridge* fotografikai mozgástanulmányaiival, Mar-

Marcel Duchamp, Naum Gabo egyéni kísérleteivel. Felhasználja a tudomány és a technika legújabb fejlesztéseit, eszközeit. Az érzékelést középpontba állítja, ahogy az 1965-ös new-york-i kiállítás kurátora és az op-art névadója fogalmaz: „Az elsődleges cél nem a formai szépség vagy az ízléses megoldás volt, hanem a látás aktiválása.”⁹⁴ Ebben látom az okát, hogy ilyen sokrétű és sokirányú, sok alkotó műveit összefoglaló irányzatról van szó, mivel nem létezik képzőművészeti törekvés, mely megengedheti magának azt a luxust, hogy lemond az érzékelés és a látás szerepéről, melyet az op-art a középpontba helyez.

Az én véleményem szerint a képzőművészet egésze op-art, csak éppen korábban burkolt formában jelenhetett meg, így az op-art, vagy fogalmazzunk úgy, hogy a látás öröme más típusú képekben bontakozott ki. Op-art tudott lenni bármely perspektívaábrázolás vagy portré, csendélet vagy mozgalmas életkép: A vizuális ingerküszöb sokkal alacsonyabb volt. Ezzel szemben az XX. század második felére a megnövekedett képtömeg megnövekedett ingerküszöböt igényelt. Másrészt, a korábban jelzett okok miatt és a vázolt irányokba változott a képzőművészet, új, a tárgyi és fogalmi világtól megváló alkotások születhettek. Ezáltal a megnövelhető ingerek is koncentráltabb módon jelenhettek meg, hogy a zavaró körülmények kizárásával érvényesülhessenek.

Az op-art többnyire nem csak manifesztumokat aláíró elkötelezett híveket foglalt és foglal magába, hanem mellettük többnyire olyanokat, akik tették a dolgukat, mely egybevágott e törekvéssel, megérezték az új idők új szükségességét. Akadtak olyanok is, akik fontos részesei voltak az op-art kibontakozásának, de aztán mást éreztek szükségesnek, például a zenészként is ismertté vált, amúgy *John Cage* tanítványa, *Larry Poons*, aki a komplementer-pár kontrasztra épített elliptikus elemsorolással képet, de az ezredforduló környékén már rég absztrakt expresszionizmus felé fordult.

A Szlovéniában élő szerb művész, *Vuk Cosic* valószínűleg sohasem tartotta magát op-artosnak, mégis a számítógép által generált ASCII-val (írás- és számjegyek, különleges karakterek) képez felületkitöltéseket, és hoz létre optikai jellegű alkotásokat. *Zilvinas Kempinas*, vilniuszi születésű new york-i művész az elmúlt néhány évben többnyire magnó- és videoszalagok párhuzamos rendszerű összeál-

94 In: William C. Seitz: *The Responsive Eye*, New York, 1965

lításával hoz létre installációkat.⁹⁵ Ezek a jelenségek azonban nem csak őket kapcsolják az op-art-hoz, hanem engem is öhozzájuk: a számítógépes struktúráképzés vagy a párhuzamos vonalrendszer szinte tökéletes hasonlóságokat mutat.

Következtetések

Azért időztem ennyit e kissé száraznak tűnő gyors áttekintéssel, mert az itt kiemelt művészeti törekvések mind szellemiségükben, mind formaiságukban olyan alapvetéseket fogalmaztak meg, melyek – folytatólagos módon – teljes mértékben érvényesek a jelenkor művészetében is, legalábbis az én szemléletemre és alkotásimra mindenképpen.

Úgy gondolom, hogy az itt felsorakoztatott művészeti példák, eszmék, irányok voltak számomra tanulságos útmutatások, melyekből festészeti gyakorlatom során igyekszem leszűrni a tapasztalatokat, de jelenleg az érdekel, hogy hogyan vihető progresszív módon tovább a képzőművészet. Mi az, ami megmaradhat belőle, és mi az, amit levetkőzhet, illetve le kell vetkőznie. Az a meglátásom, hogy a képzőművészet pirkadatát éljük, vagyis hogy jönnek még szebb napok. Nem osztom Hans Belting tézisének, hogy a művészet már lezárt egység, ennek cáfolatát azonban képekkel szeretném bizonyítani – mint minden festő.

Alapvetésem szerint a képzőművészet vizuális lényegű. Ezért minden, ami eltér ettől, azt feleslegesnek és félrevezetőnek tartom, akárcsak Kazimir Malevics. Illúzió a műélvezet, a műértés, amikor a képzőművészeti képet egyfajta megrajzolt elbeszélésként értelmezik. Valójában ez nem megértés, hanem félreértés. Ilyenkor a képzőművészeti képet úgy kezelik, mintha éppen valami irodalmi alkotás lenne. A félreértés tehát sértés, a képzőművészet lényegének a megsértése, semmibevétele.

Voltak korok, amikor a képlényegűséget alá kellett vetni a perspektíva és az emberábrázolás, azaz a leképezés követelményének, amikor a képi lényegét bújtattottan, kerülőutakon kellett érvényre juttatni. Öröndetes, hogy mára már megszűntek ezek a kényszerek vagy béklyók. A művészetben az elbeszélő képforma teljesen anakronisztikussá vált, illetve szétszóródott a művészetén kívülre, az élet más területeire. Így az elbeszélés, a verbális lényeg méltányos platformokat ka-

95 In Aknai Katalin: „»New~Wave« Benedek Barna új képeiről (a megnyitászöveg rekonstrukciója)” *Echo*, Pécs (2009/1), 34-35. o.

pott, fotókon vagy például a rádióban, tévében, esetenként mozivásznon bontakozhat ki.⁹⁶

Az elbeszélésnek tehát van, vagy lehet képi vetülete, de nincsen képi lényege. Ezért megkülönböztetem egymástól a képet általában, és a képzőművészeti képet. A képek óriási áradatban vesznek körül bennünket, a képet látjuk, de a kép nem látványként, hanem fogalmakká alakulva csapódik le bennünk. Például egy KRESZ-tábla nem más, mint kép, de lényege *nem* a képiségében áll, hanem abban a törvényerejű verbalizmusában, amit megfogalmaz. Ezzel szemben a képzőművészeti kép lényege éppen a puszta *képiségében* áll, azaz olyan összefüggésekre összpontosít, melyek általa válnak láthatóvá, szavakkal történő megfogalmazásuk csorba (lásd muzeológiai leírások) vagy szó szerint képtelenség lenne.

Nem elég színeket és formákat egymás mellé rakosgatni, hanem mindezt annak a szolgálatába kell állítani, hogy a képi összefüggések többlete felmutathatóvá váljon. Minél egyszerűbb módon éri el a mű ezt a többletet, annál koncentráltabbá válik. A többlet révén a kép művé (képzőművészeti képpé) lényegül, vagyis olyan mértékű energiát közvetít, hogy a mű megszűnik anyag lenni, elementáris erővel hat, és elemelő káprázatot hoz létre. Ez a káprázatjelenség hasonló katarzisélményhez, ami – ahogy emlékezetem szerint *Földényi F. László* vagy *Henry Bergson* megfogalmazta – nem más, mint a pillanat intenzív megélése. A képi összefüggések többletének felmutatásában van a szuggesztivitást biztosító képerő.

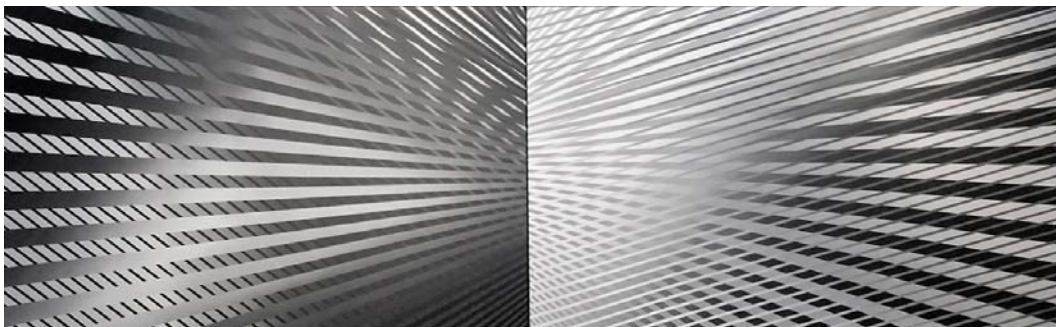
Így aztán sokkal könnyebb a látványutáni ábrázolás, mert az ilyen munka a képi többlet helyett az ábrázolás milyenségére tereli a figyelmet, ami mögé bármikor el lehet bújni. Ahogy Kassák Lajos mondta, az ábrázolásnál sokkal nehezebb az absztrakció. (*Lantos Ferenc* elbeszéléséből.) Azonban a könnyebbségnek ára van: éppen a kép lényege szűnik meg azáltal, hogy azt a tárgy- és figuraelemek mögé kotorják.

A kép lényegtelenítése, azaz semlegesítése ellentétes a felfogással. Vannak összefüggések és jelenségek, melyek létrehozása kizárólag vizuális úton történhet meg, vagy legalábbis legegyszerűbben vizuális úton. Ennek a legtökéletesebb formájakor vizuális többlet jön létre. Ezért képeimről igyekszem mindent

96 Ez nem zárja ki azt, hogy a fotó, rádió, tévé, stb. képzőművészetiivé váljon, csak érzékeltetem, hogy általában nem ez történik.

kirekeszteni, ami nem képi lényegű, tehát ami verbális vagy mentális, hogy a tiszta vizualitás, a csakis vizuális többlet zaj nélkül, egyenes úton érvényesülhessen. Továbbá gyakran kerülöm a színek sokféleségét, és monokromatikusságra töreksem, hogy uralhatóbbá tegyem a képet. Ez tehát egyfajta ésszerű egyszerűsítés, melyet a képlényegűség kíván meg.

Festézetemmel a legkisebb ellenállást keresem. Ez részben azt fedi, amit itt leírtam, részben pedig azt, hogy az adott elképzeléshez mindig meg kell találni a legmegfelelőbb eszközöket. Anyagokat, melyek az alkotás szellemiségét maximá-



17. Benedek Barna: *Kontra-rekontra (Diptichon)*
(2009, akril, vászon, 80×260 cm)

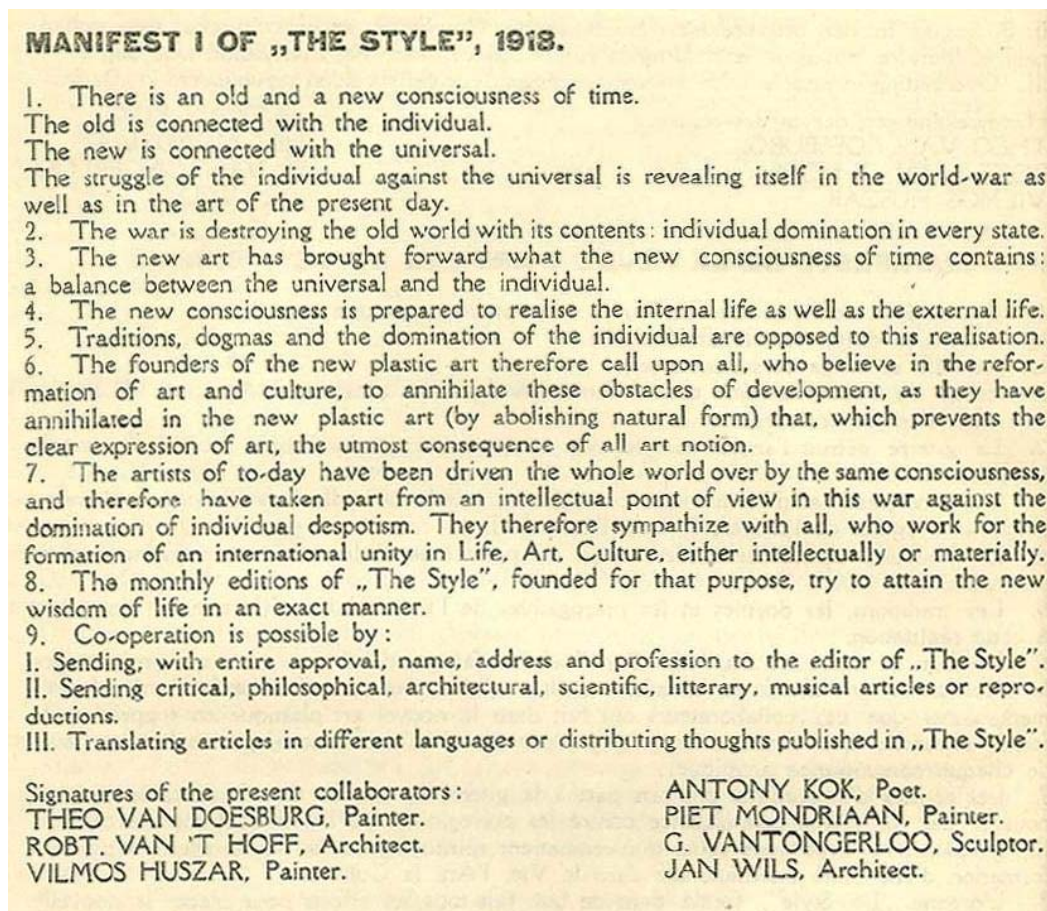
lisan támogatják, könnyen hozzáférhetőek, és jól illeszkednek a mai idők dimenziójába. Azt hiszem, ez olyan kihívás, ami a mai anyagkínálattal nem is olyan egyszerű, mert az elképzelés materializálása meghatározhatja, azaz elősegítheti vagy elbuktathatja a végső célt, a kép imaterializációját, az anyag káprázatát.

Végül leszögezném, hogy felfogásom szerint a művészet csak eszköz, vagyis másodlagos az emberhez vezető úton. Mindig az emberi tényezők, a civilizációs és kulturális változások nyomán követi önnön megújulását, de teszi ezt az akarattól és az alkotóerőtől biztosítva, abból a meggyőződésből, hogy képes befolyásolni az eseményeket és megújítani a jövőt. Ha szerencsés, akkor sikerrel járhat. A művészet csak egy döntés, egy választás, egy mély érdeklődés kérdése. A választás azonban eshet másra is, a cél viszont ugyanaz.

Én így látom ma, 2009-ben az embert, a művészetet.

VIII. Függelék

A De Stijl kiáltványa, 1918.⁹⁷



97 Forrás: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Manifest_I_of_De_Stijl.JPG (2009-05-28)

98 Forrás: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Art_Concret_Manifesto.jpg (2009-05-10)

A De Stijl kiáltványa, 1918.

1. Ideje újraértelmezni a régi és az új fogalmát.

A régi művészet: egyéni, az új egyetemes.

A régi és az új harcáról szólt a világháború, ahogy napjainkban a művészetben is.

2. A háború elpusztította a régi világ minden elemét, az egyén dominanciáját is.

3. Az új művészet azért harcol, hogy egyensúlyt teremtsen az egyéni és az egyetemes törekvések között.

4. Az új tudat megvalósítja mindezt a magánéletben éppúgy, mint a közéletben.

5. Hagyományok, dogmák és az egyén dominanciája áll szemben ezzel a valósággal.

6. A neoplaszticista művészet alapítói ezért felhívják mindazokat, akik hisznek a kultúra és a művészet megújításában, hogy hárítsák el ezeket az akadályokat, ahogy megtették a neoplaszticista művészetben is, a természetes formák eltörlésével, mely lehetővé tette a tiszta ábrázolást, mely a legfőbb célja minden művészeti irányzatnak.

7. A mai művészek az egész világon elhatárolják magukat a régi nézőponttól és harcot folytatnak az egyéni látásmód túlsúlyával szemben. Ezért mindenkivel szimpatizálnak, akik a szellemi és anyagi világ megújításán, nemzetközi egységsítésén dolgoznak az élet a művészet és a kultúra minden területén.

8. A havonta megjelenő De Stijl megjelenésének a célja, hogy ezt az új életfilozófiát próbálja képviselni.

9. Az együttműködés lehetséges formái:

I. Jelentkezés névvel, címmel, foglalkozással a De Stijl szerkesztőjénél

II. Filozófiai, építészeti, tudományos, irodalmi, zenei kritikával vagy reprodukció beküldésével.

III. Cikkek fordításával vagy átvételével, melyek a De Stijl-ben kerülnek közlésre.

Az együttműködés aláírói:

THEO VAN DOESBURG, festő

ROBT. VAN T HOFF, építész

HUSZÁR VILMOS, festő

ANTONY KOK, költő

PIET MONDRIAN, festő

G. VANTONGERLOO, szobrász

JAN WILS, építész

ART CONCRET

GROUPE ET REVUE FONDÉS EN 1930 A PARIS

PREMIÈRE ANNÉE - NUMÉRO D'INTRODUCTION - AVRIL MIL NEUF CENT TRENTE

BASE DE LA PEINTURE CONCRÈTE

Nous disons :

- 1^o L'art est universel.
- 2^o L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité.
Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme, etc.
- 3^o Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que « lui-même » en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que « lui-même ».
- 4^o La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.
- 5^o La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste.
- 6^o Effort pour la clarté absolue.

Carlsund, Doesbourg, Héliou, Tutundjian, Wantz.

A konkrét művészet kiáltványa, 1930.⁹⁹

A konkrét festészet alapja

Ezt mondjuk ki:

1. A művészet egyetemes.
2. A mű teljes egészében a szellem által formált mielőtt (közveteszik vagy megsemmisítik). Semmilyen formai (természeti, érzéki, érzelmi) adottságot nem kaphat. Ki akarjuk zárni a költészetet, a lírát, a drámát, a szimbolizmust, stb.
3. A kép teljes egészében plasztikus, sík- és sínelemekből kell felépíteni. Egy képelemnek nem lehet más jelentése, mint önmaga. Ennek következtében a képnek (mint egészének) sem lehet más jelentése, csak önmaga.
4. A kép felépítésének, úgymint az elemeinek is egyszerűnek és vizuálisan kontrollálhatónak kell lennie.
5. A technikának mechanikusnak, pontosabban mondva, anti-impreszionistának kell lennie.
6. A cél (meg kell próbálni) az abszolút világosságot.

Carlsund, Doesbourg, Hélión, Tutundjian, Wantz

99 Ford.: Mattyasovszky-Zsolnay Mihály, 2009.

Arden Quin: MANIFESTE MADI 1946

Dans les pays ayant atteint une étape supérieure de développement industriel, l'ancien état de chose du réalisme bourgeois a presque disparu. La représentation plastique de la nature y bat en retraite et se défend bien faiblement.

C'est alors que l'abstraction expressive prend place. Dans cet ordre on doit inclure les écoles d'art figuratif allant du cubisme au surréalisme, en passant par le futurisme. Certes, ces écoles ont répondu aux nécessités idéologiques de leur époque et leurs productions restent des acquis inestimables à l'égard de la solution des problèmes posés à la culture de nos jours. Malgré cela, son temps historique est révolu. En outre, l'insistance mise par les œuvres réalisées dans ce contexte sur le thème extérieur à ses qualités propres, est à considérer comme une régression, comme un service rendu à la figuration contre l'esprit constructif qui s'efforce de gagner à soi tous les aspects de la culture dans tous les pays.

Avec l'art dit « concret », lequel, en réalité, n'est qu'une branche plus jeune de cette tendance abstractionniste, commence la grande période de l'art non-figuratif où l'artiste, prenant l'élément et son support correspondant, crée l'œuvre dans sa pureté essentielle. Mais l'Art Concret a péché par manque d'universalité et de cohérence organisatrice. Il a sombré en de profondes et insurmontables contradictions, tout en conservant les attermoissements et les incertitudes de l'Art ancien et celles de ses ancêtres immédiats : le suprématisme, le constructivisme, le néo-plasticisme. Par exemple, il n'a pas su écarter de la peinture, de la sculpture, de la poésie, respectivement la superposition, le support rectangulaire, l'athématisme, l'imagerie créationniste ou surréaliste ; le statisme plastique, l'interférence entre volume et partie creuse ; des notions et des images pouvant être traduites, illustrées graphiquement. L'Art concret n'a pas su s'opposer, faute d'une théorie esthétique d'ensemble, et partant, d'une pratique adéquate aux mouvements intuitionnistes tels que le surréalisme, aujourd'hui universellement répandu. De là la réussite, nonobstant les conditions contraires, de l'intuition contre la conscience, des révélations de l'inconscient contre l'analyse objective, l'étude proportionnée et l'attention lucide que l'on doit avoir devant les lois de la chose à faire. On reste encore dans le symbolisme, dans l'onirisme et l'on prend parti pour la métaphysique contre l'expérience. Quant à la connaissance de l'art et de l'interprétation de ses données historiques, y sévit en permanence l'argumentation idéaliste et subjective la plus notoire. On ignore les lois du matérialisme dialectique et, lorsque l'on s'en sert, c'est pour les appliquer à l'économie et à la politique, laissant bien soigneusement de côté l'emploi de ses données à l'art,

comme le font les tenants enragés du réalisme socialiste.

Bref, l'art avant Madi, tant dans le jugement de son propre contenu de classe que dans son idéologie et sa pratique peut être qualifié :

d'un historicisme scolastique, idéaliste ;

d'une conception irrationnelle ;

d'une technique académique ;

d'une composition unilatérale, statique et incohérente, nous donnant des œuvres exemples de vraie universalité, de vraie trouvaille, et tout cela servi par une conscience, ou inconscience, imperméable à une rénovation permanente de méthode et de style, seule voie pouvant nous amener à créer l'événement.

Contre tout cela se dresse Madi, qui confirme le désir inaliénable de l'homme d'inventer, d'aller toujours de l'avant, de faire des objets dans le contexte des valeurs permanentes, coude à coude avec l'humanité dans sa lutte pour la construction d'une société sans classe qui libère l'énergie et en vienne à dominer et l'espace et le temps en tous sens, de même que la matière, jusqu'aux ultimes possibilités. Sans rigueur descriptive en relation avec la totalité de la structuration, l'objet ne peut pas être réalisé ni intégré dans l'ordre universel de l'évolution. C'est ainsi que le concept d'invention doit être défini comme passage, comme faculté, jaillissement du désir, et celui de création comme acte, événement, comme essence se montrant et agissant éternellement.

Pour le Madisme, donc, l'invention sera dévoilement, pressentiment de la chose, la chose en puissance, et Création, la chose réalisée.

En conséquence,

On reconnaîtra par Art Madi, l'organisation dans le support respectif des éléments propres à chaque discipline esthétique ; la présence de l'objet ; l'objet inséré dans la beauté d'un ordre dynamique, mobile, le thème que j'appelle « anecdotes ». Ludicité et Pluralité y sont de surcroît contenues.

Concrétiser le mouvement, le synthétiser pour que l'objet naisse et délire entouré d'un éclat nouveau. Voilà les valeurs essentielles de l'œuvre madique. Bannie toute ingénierie des phénomènes d'expression, de représentation et de signification.

L'œuvre est, n'exprime rien,
L'œuvre est, ne représente pas,
L'œuvre est, ne signifie pas

Le dessin madi : c'est une disposition de points et de lignes sur une surface pouvant créer une forme ou un rapport de plans.

La peinture madi : couleur et bidimensionnalité. Structure plane polygonale. Surface incurvée, concave ou convexe. Plans articulés, amovibles, avec mouvements linéaires, giratoires ou de translation. Coplanal.

La sculpture madi : tridimensionnalité de valeur temporelle. Solides avec espaces vides et mouvements d'articulation, de rotation, de translation. Cristal et matières plastiques en transparence. Fils d'acier dansants.

L'architecture madi : ambiance, formes amovibles et transparentes laissant le regard s'élever vers l'horizon.

La musique madi : sons et temps spatiaux, lignes et plans de bruitage thématiques.

La poésie madi : proposition gratuite, notions et métaphores ne pouvant en aucun cas être traduites par d'autres moyens que la parole. Succession conceptuelle pure. Surfaces dispersées ou articulées en tous sens. Livres de formes variées. Poésie mobile.

Le théâtre madi : scénographie amovible s'adaptant aux déplacements d'objets et des personnages idéaux. Dialogues de cause à effet gratuits. Mythe inventé et événement.

Le roman et la nouvelle madi : sujet se mouvant sans lieu ni temps réels. Rigueur de langage et identité paradoxale.

La danse madi : corps et mouvements indépendants de la musique. Thème plastique, gestes et attitudes en concordance, circonscrits à un lieu mesuré ou délirant. On ne danse pas une musique, mais on peut danser un objet, géométrique ou autre.

Je crée l'événement.

Le passé n'est pas d'aujourd'hui qui sera demain.
Je vous lègue la formule des inventions de l'avenir.
Carmelo Arden Quin (Buenos Aires 1946)

Note : Des extraits du brouillon de ce texte ont été publiés dans la revue *Arte Madi* n°1 sans nom d'auteur et avec la seule mention : Manifeste de l'École. A signaler que ce brouillon m'avait été volé, soustrait de ma sacoche qui se trouvait dans une armoire à gauche, ainsi que des poèmes à lire. Ils ont été publiés de nouveau, joints en ordre disparate à d'autres fragments du même brouillon, dans le catalogue *VANGUARDIAS DE LA DÉCADA DEL 40* édité par le Musée Sivori de Buenos Aires, ainsi que dans des publications postérieures, signés d'un nom qui n'est pas le mien. Arden Quin (Paris 1983-94)
Texte tiré du catalogue édité par le Musée des Beaux-Arts de Metz à l'occasion de l'exposition « Arden Quin 1934-1994 » 1 juillet - 3 septembre 1994

Arden Quin: MADI MANIFESTUM 1946

Azokban az országokban, ahol az ipari fejlődés a tetőfokára hágott, a régi burzsoá realizmus szinte teljesen eltűnt. A természet utáni művészi ábrázolásmód hanyatlóban volt, bár nagyon gyengén még védekezett.

Nos, ekkor lépett színre az expresszív absztrakció.

Ez a tendencia magában foglalta a figuratív művészeti iskolákat, a kubizmustól, a szürrealizmuson át a futurizmusig.

Természetesen ezek az iskolák, saját korukban ideológiai szükségletekre válaszoltak és műveik elismerésre méltók abban a tekintetben, hogy megoldást kerestek a kor, kultúra által felvetett kérdéseire. Ennek ellenére történelmi szerepük lejárt. Ugyanis az ebben az összefüggésben született alkotásokban tetten érhető a természet utáni ábrázolásmóddal való töretlen ragaszkodás, a figuralitás hű kiszolgálása, ami merőben szemben állt a konstruktív szellemiség azon erőfeszítésével, amely a különböző országokban a kultúra minden területének átszövésére irányult.

A konkrét művészettel, amely valójában a legfiatalabb ága az absztrakt irányzatoknak, elkezdődik a nonfiguratív művészet nagy korszaka, amelyben a művész egyszerűen fog egy elemet a hozzávaló kellékekkel, és a maga tiszta lényegében létrehozza a művet.

De a konkrét az egyetemesség és az összefüggések rendszerezésének igénye nélkül halászt. Elvesztett az áthatatlan és legyőzhetetlen ellentmondások halójában, konzerválta a korábbi művészetek illetve közvetlen elődei: a szuprematizmus, konstruktivizmus, neoplaszticizmus bizonytalanságait, halogatta a problémák feldolgozását.

Például, nem tudta felülírni, képtelen volt eltávolítani a festészetből, a szobrászatból, a költészetből a derékszögű felületet; a kreacionista szemléletű vagy szürrealista képközlést; a plasztika statikusságát; a tömeg és a részek közötti interferenciát; a fogalmak és a képek lefordíthatóságát; a grafikus illusztrálást. Nem tudott szembehelyezkedni a hibás esztétikai teória-együttessel, és ez visszatükröződött abban is, hogy híven követte a korunkban egyetemesen elterjedő szürrealizmus intuitív gyakorlatát. Ezért aztán a szép sikerek dacára megmaradt az ösztön dominanciája a tudattal szemben, a tudatalatti kinyilatkoztatások az objektív analízissel szemben, mely utóbbi megköveteli az arányok tanulmányozását, a tiszta megfigyelést, a dolgokban rejlő törvényszerűségek feltárását.

A konkrét művészet továbbra is a szimbolizmust, a mellébeszélést követi, s előnyben részesíti a metafizikát a kísérletezéssel szemben. A művészeti ismeretek történelmi tényeinek értelmezésében jellemzője az idealista érvelés, a jól bevált szubjektivitás.

Nem vesz tudomást a dialektikus materializmus törvényeiről, és ha mégis hivatkozik rá, csakis gazdasági vagy politikai értelemben, illetve, teljesen félreértve azt, a művészetben dühöngő szocialista realizmus alapképleteként emlegeti.

Röviden, a MADI előtti művészetek tartalmi összetevőinek osztályozása olyan sokféle meglátás nyomán alakult ki, hogy lehetőség van elméleti és gyakorlati minősítésükre:

skolasztikus historizmus, idealizmus;

irracionális teória;

akadémikus technika;

egyoldalú, statikus és inkohérens kompozíciók, s miközben példát kívánnak adni az igazi egyetemességről, igazi találmányról, amelyet a tudat, vagy a tudattalan hoz létre, az esőköpeny alatt megállíthatatlanul folyik a mód-, és stílusrenováció.

Ezzel szemben a Madi megerősíti az ember elidegeníthetetlen felfedezési vágyát, menni, mindig előre, maradó értékű tárgyakat készíteni, kéz a kézben az emberiség osztály nélküli társadalom létrehozására irányuló harcában, amely felszabadítja az alkotó energiát, és amely dominálni fog térben és időben minden irányban, az anyagtól a lehetőségek legvégső határáig.

A rendszerezés leíró szigora nélkül, művészi tárgyat nem lehet létrehozni, sem beilleszteni a világmindenség evolúciós rendjébe.

Ezért a Madi nagyon fontos fogalma az Invenció (feltalálás, felfedezés értelemben), amely mint útjára lehetőséget ad az emberben feszülő alkotási vágy, képesség, tehetség szakadatlan kiteljesedésére.

A Madiizmus tehát felfedezte magának az Invenciót, amely az alkotói energia felszabadításával képes a valóság lényegének megrogadására, és a Kreációt, amely maga az alkotás folyamata, a felfedezett dolgok megvalósítása.

Következtetés:

A MADI művészet útján történő megismerés az egyes esztétikai diszciplínák tiszta elemein keresztül folyik; a műtárgy jelenléte, a szépség dinamikus rendjébe való helyezése, mobil témák, amelyeket én "anekdotáknak" hívok, Játékosság és Pluralitás.

Konkretizálni a mozgást, és úgy szintetizálni, hogy a megszületett műtárgy új ragyogással kápráztasson el. Számúzni minden expresszív jelenséget, ábrázolást és jelentést.

MADI esszencia:

A mű van, nem fejez ki semmit

A mű van, nem reprezentál semmit

A mű van, nem jelent semmit

Carmelo Arden Quin: MADI MANIFESZTUM 1946

Madi rajz: pontok és vonalak olyan elhelyezkedése egy felületen, amely nyomán létrejön egy forma, vagy egy kapcsolatot a síkok között.

Madi festmény: szín és két dimenzió. Poligonális síkstruktúrák, görbülő konkáv, konvex felületek, artikulált síkok, felcserélhető lineáris mozgások, körforgó, mozgó vagy átfordítható elemek. Coplanal, kooperáció a síkokkal.

Madi szobor: három dimenzió, üres terek, lebontott formák, artikulált mozgások, rotáció, átfordíthatóság.

Madi építészet: környezet, átváltható formák, épületrészek, transzparencia, a tekintet szabad útja a horizont felé.

Madi zene: hangok és időegységek a térben, tematikus zajok vonalai és síkjai.

Madi költészet: a realitás és a metafora együttes alkalmazása. A kifejezések és a metaforák kilépnek a nyelvi, fordítási keretektől. Tiszta koncepciók.

Madi színház: változtatható, felcserélhető díszletek, helycserés tárgyak, képzeletbeli személyek, effekt-dialógusok.

Madi regény és novella: a tárgyak mozgatása hely nélkül és reális idő nélkül. Szigorú nyelv, paradoxon beszéd, és paradoxon identitás. Kilép a könyv négyzetű formai keretéből.

Madi tánc: a test és a mozgás független a zenétől. Plasztikus témák, gesztusok és attitűdök egybeesése. Nem táncolnak el egy zenét, de eltáncolnak egy geometrikus tárgyat.

Én hozom létre a történetet.

A múlt nem az ma, ami holnap lesz.

Rátok hagyom a jövő formáinak feltalálását.

Carmelo Arden Quin (Buenos Aires 1946)

Fordította: Dárdai Zsuzsa

Megjegyzés: E vázlat első változata az *Arte Madi no 1*-ben jelent meg, szerzői név említése nélkül, egyetlen megjegyzéssel: *Manifeste de l'Ecole*. Ugyanis mielőtt kidolgozhattam és aláírhattam volna az általam elkészített manifesztációt, az előzetes vázlatot valaki kikapta a tarsolyomból egy verseskötetmel együtt, amelyet egy összejövetelünkön kint hagytam a fagason, a kabátom zsebében. A manifesztum ismételt közlésére, a *Musée Sívori de Buenos Aires* által kiadott *"Vanguardias de la Decada del 40"*-ben került sor, újabb részekkel kiegészítve és aláírva egy névvel, ami nem az enyém. Arden Quin (Paris 1983-94)

[Éz a szöveg a *Musée des Beaux-Arts de Metz* 1994. július 1-je és szeptember 3-a között megrendezett "Arden Quin 1934-1994" című kiállítás alkalmából került közlésre.]

Képjegyzék

2. Benedek Barna: *Cím nélkül* (1992, grafit, papír, 21×30 cm)
2. Benedek Barna: *Aranymetszés* (1992, tus, grafit, papír, 30×42 cm)
3. Benedek Barna: *Szürke kereszt* (2007, print, akril, vászon, 80×130 cm)
4. *A Szürke kereszt* UV-fényben, fluoresszencia használatával
5. Benedek Barna: *Négyzet és kör* (2007, print, akril, vászon, 100×70 cm)
6. *A Négyzet és kör* részlete, a mimikri alkalmazása
7. Benedek Barna: *Vonzás és taszítás* (2007, akril, vászon, 200×300 cm)
8. Benedek Barna: *Sodrás II.* (2007, print, lazúr, vászon 40×40 cm)
9. Benedek Barna: *Sorok között* (2007, roncsolódott print, vászon, 40×40 cm)
10. Benedek Barna: *Partvonal* (2007, roncsolódott print, vászon, 40×40 cm)
11. Benedek Barna: *Lower Wave* (2009, akril, vászon, 130×200 cm)
12. Benedek Barna: *Kvantum 1.* (2009, akril, vászon, 50×50 cm)
13. Benedek Barna: *Kvantum 5.* (2009, akril, vászon, 50×50 cm)
14. Benedek Barna: *Kvantum 2.* (2009, akril, vászon, 50×50 cm)
15. Benedek Barna: *Echó* (2007, akril, vászon, 200×300 cm)
16. Benedek Barna: *Ómega* (2007, akril, vászon, 150×100 cm)
17. Benedek Barna: *Kontra-rekontra (Diptichon)*
(2009, akril, vászon, 80×260 cm)

Irodalomjegyzék

- Arisztotelész: *Poétika*. Lazi Kiadó. Szeged, 2004.
- Arisztotelész: *Politika*. (ford.: Szabó Miklós) Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.
- Arisztophanész: *A békák*. (ford.: Arany János) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.
- Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény – Az alkotó látás pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979.
- Barrow, John D.: *A művészi világegyetem*. Kulturtrade Kiadó, Budapest, 1998.
- Bajkay Éva: *A konstruktivizmus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979.
- Birren, Faber: *Creative Color*. Schiffer Publishing, West Chester, 1987.
- Diehl, von Gaston: *Vasarely*. Corvina Kiadó, Budapest 1976.
- Egri Mária: *Vasarely, Vasarely Múzeum*. Budapest 1992.
- Ferrari, Marco: *A túlélés színei – Mimikri az állatvilágban*. Alexandra, Pécs, 1993.
- Ferrier, Jean-Louis: *Négyszemközt Victor Vasarelyvel*. Corvina Kiadó, 1981.
- Gassen, W. Richard: *Erfinder der Op-art*. Hatje, Rhein 1998.
- Gekeler, Hans: *Handbuch der Farbe*. DuMont Verlag, Köln, 2003.
- Gericke, Lothar és Schöne, Klaus: *Das Phänomen Farbe - Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung*. Henschelverlag Berlin 1970.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Színtan*. Corvina Kiadó, Budapest, 1983.
- Gregory, R. L. – Gombrich, E H.: *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1982.
- Heidt Katrin: *Schweiz-Konkret – Festészet Svájcból*. Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény, Veszprém, 2009.
- Holzhey, Magdalena: *Victor Vasarely 1906-1997: A tisztán látás*. Vincze Kiadó, Budapest, 2005.
- Itten, Johannes: *A színek művészete*. Göncöl–Saxum Kiadó, 2002.
- Iványi István: *Fény és szín – Színlátás-színmérés*. Könyvüipari Kiadó, Budapest, 1951.
- Kepes György: *A közösségi művészet felé*. Magvető Kiadó, 1978.
- Kepes György: *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, 1979.

- Kepes György: *A világ új képe – a művészetben és a tudományban*. Corvina Kiadó, 1979.
- Kepes György (szerk.): *Látásra nevelés*. Budapest, 2008.
- Király Sándor: *Általános színtan és látáselmélet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994.
- Lengyel András – Tolvaly Ernő (szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*. A & E '93 Kiadó, 2002.
- Leonardo da Vinci: *Tudomány és művészet*. (ford.: Kardos Tibor) Magyar Helikon, Budapest, 1960.
- Lo(s) cinético(s)*. (Katalógus) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2007.
- Lukács György: *Adalékok az esztétika történetéhez*. (A keresztény esztétika című fejezet), Magvető Kiadó, Budapest, 1972.
- MADI Art Periodical (No3-No9)*. (Folyóirat), Budapest, 2001–2007.
- Marzona, Daniel: *Minimal Art*. Taschen/Vince, Köln/Budapest, 2008.
- Meyer, James: *Minimalism*. Phaidon, London, 2002.
- Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Műcsarnok – Intermédia, Budapest, 1996.
- Mouvement MADI International*. (Katalógus) Budapest / Párizs, 2008.
- Nemcsics Antal: *Colorid színatlasz*. Innofinance Budapest, 1985.
- Nemcsics Antal: *Színdinamika – Színes környezet tervezése*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.
- Nemcsics Antal: *Színország törvényei*. Nemzetközi Szín és Fény Alapítvány, 1996.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *A tragédia születése*. (ford.: Kertész Imre) Magvető Kiadó, Budapest, 1986.
- Passuth Krisztina: *Tranzit – Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgarde művészet témaköréből*. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1996.
- Pernecky Géza: *Művészet az ezredfordulón – Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténet újrakezdéséről*. Palatinus, 2006.
- Platón: *A lakoma*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2005.

Platón: *Az állam.* (hetedik és tizedik könyv, ford.: Szabó Miklós) Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.

Reinhard, Brigitte: *Vasarely: Geometrie, Abstraktion, Rhythmus,* Ulmer Museum, Ulm 1998.

Sain Márton: *A fény birodalma.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1980.

Sárkány József szerk.: *A Vasarely Múzeum gyűjteménye.* Pécs 2007.

Seckel, Al: *Az optikai csalódások varázslatos világa.* Ventus Libri Kiadó, 2004.

Seculer, Robert és Blake, Randolph: *Észlelés.* Osiris Kiadó, Budapest, 2000.

The Responsive Eye. (Katalógus) MOMA, New York, 1965.

Vasarely, Victor: *Színes város.* Gondolat Kiadó, 1983.

Publikációs jegyzék

Recenziók:

Pinczehelyi Zita: „Az egész világ kikeverhető” *Napi Aktuális*, Pécs (2006.XI.8.)
2. o.

In: Vékony Délia, *Balkon*, Budapest (2007/9), 17. o.

In: *Art-Magazin*, Budapest (2007/5), 61. o.

Koncsos Kinga: „Nagy adag nagyképűség” *Univ Pécs* (2008. III. 10.), 16. o.

Aknai Katalin: „»New~Wave« Benedek Barna új képeiről – A megnyitászöveg rekonstrukciója” *Echo*, Pécs (2009/1), 34-35. o.

Katalógusok:

XXI. Nemzeti és Nemzetközi Grafikai Biennále, Miskolc, 2002

XXIII. Miskolci Grafikai Biennále, Miskolc, 2006

30 éves a Pécsi Galéria, 2007

STRABAG Festészeti Díj 2007, Budapest, 2007

Matricák 2007 / Kisméretű Elektrografikák Nemzetközi Kiállítása, Budapest, 2007

Art Limited Budapest, 2008

ArtFair 2009 Budapest

OpTime / Hommage à Vasarely Pécs, 2009

SZART MAGAZIN

Füzetek:

SzART „Új szelek fújnak!” (1995/1 május), 1. szám

SzART „Füles” (1996/1 május), 2. szám

SzART „Gondolkodom, tehát szarok” (1997/1), 3. szám

Recenzió:

Magyar Narancs, 1996. XII. 12. In Seres: „Fogyassz és halj meg! – Radikális fanzinek” (26. o.)

Magyar Narancs, 1997. I. 9. In: *Olvasói levelek* (48. o.)

Publikum Rádió, Pécs

BURZSOÁ NYUGDÍJASOK PUBLIKÁCIÓK

Kiadványok:

Juice különkiadás Burzsoá füzetek 1. (1996)

Daloskönyv Burzsoá füzetek 2. (1998)

Burzsoá Nyugdíjasok könyv (2007)

Lemezek:

„*Idősebbek is elkezdhetik*” (1998)

„*Olcsó játék hülyegyerekeknek*” (2001)

Köszereplések:

1996–2004 Összesen 35 koncertet adtunk, fölléptünk Pécsen, Budapesten, Szegeden, Zalaegerszegen, Szigetváron, Soltvadkerten és Tatán.

Részt vettünk rádiós beszélgetéseken (Publikum Rádió, GFM, Radio Cafe), tévés hírmagazinokban (RTL Klub, Fókusz, 2002. IX. és ugyanitt 2004. V.) valamint filmekben:

Helyet kaptunk Jancsó Miklós *Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél* majd *Kelj fel, komám, ne aludjál!* című mozijában.

Recenzió:

Campus, Pécs, 1997. XI. 19. „Dobó Attila: Éljen rádai miháj?” (2. o.)

Nyúz (Budapest), 1999. III. 3. „Rock-Ring – Burzsoá Nyugdíjasok” (8. o.)

Új Dunántúli Napló (Pécs), 1999. XII. 9. „Burzsoá Nyugdíjasok”

Pécsi Campus, 2000. II. 28. Hegedüs Linda: „Gazemberek” (21. o.)

Wanted, Budapest, 1999/11 Réz (14-15. o.)

Ifjúság útja (Pécs), 2001. II. 15. Hegedüs Linda: „Nekem tetszik” (18. o.)

Vol10, Szeged, 2001. VII. 15. „Burzsoá Nyugdíjasok – Nem kell háború, frontérezékeny vagyok” (30-31. o.)

Echo, Pécs, 2001/4-5 Koszits Attila: „CD-koncert / Burzsoá Nyugdíjasok »Olcsó játék hülyegyerekeknek«” (43-44. o.)

Wanted, 2001. IX. Réz: „Burzsoá Nyugdíjasok: »Olcsó játék hülyegyerekeknek«” (38. o.)

Új Dunántúli Napló, 2002. IX. 28. „Roncs a belvárosban” (4. o.)

Univ Pécs, 2002. IX. 30. (15. o.)

Önéletrajz Benedek Barna (1973. XI. 23. Budapest)

Szakmai tanulmányok

- 2004–2007 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar,
Képzőművészeti Mesteriskola DLA képzés (levelező)
Festészet program
mester: Tolvaly Ernő Munkácsy-díjas festőművész
- 1996–2001 PTE-MK, vizuális nevelőtanár szak
mester: Lantos Ferenc Munkácsy-díjas festőművész
- 1992–1996 Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola
- 1993–1995 Fényképészet

Művek közgyűjteményben

- 2008 óta Magyar Elektrográfiai Társaság
2007 óta PTE MK, Képzőművészeti Mesteriskola Gyűjteménye
2000 óta Paksi Képtár

Tagság

- 2007 óta Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete
2007 óta Közéleti Művészeti Egyesület

Alkotótelepek / Konferenciák

- 2009 Pécs Ars Geometrica
2007 Tihany International Postgraduate Program
2003 (HR) Krapanj Art Camp
2001 Paks, Vizuális Kísérleti Alkotótelep
2000 Paks, VIKAT

Díjak, ösztöndíjak

- 2007 STRABAG Festészeti Díj, alkotói támogatás
1999 Kolbe Mihály ösztöndíj

Egyéni kiállítások

- 2009 Budapest, Csepel Galéria – *Szignál*
Budapest, Mono Galéria – *New~Wave*
- 2008 Budapest, Mono Galéria (Józsa Bálinttal) – *Sztereó*
Pécs, Pécsi Kisgaléria (Lukács Zsolttal és Császár Gáborral) – *DLA Final*
- 2007 Pécs, volt Egyetemi Pinceklub (Sas Miklóssal) – *Lumino-Dinamo*
- 2005 Pécs, Közelítés Galéria – *United Colors of Benedek*
- 2002 Szigetvár, Bárka Galéria
Pécs, Baranya Galéria
- 2001 Pécs, PTE-MK – *Diplomakiállítás*
- 2000 Paks, Városi Művelődési Központ

Csoportos kiállítások

- 2009 Budapest, B-55 Galéria – *A vonal*
Pécsi Kisgaléria – *Op-Time / Hommage à Vasarely – Linda Arts, Benedek Barna, Ditty Ketting, Wolsky András kiállítása*
Budapest, B-55 Galéria – *Absztrakt és erotika*
Pécs, Parti Galéria – *Lantos Ferenc 80 éves – Lantos Ferenc és képzőművész tanítványai*
Szeged, SZTE JGYPK Tanszéki Galéria – *Kéznyújtás – Pécsi és baranyai művészek kiállítása*
Kalocsa, Városi Galéria – *Itt vagyunk! / We are Here!*
- 2008 Pécs, Pécsi Galéria – *Itt vagyunk! / We are Here!*
Budapest, Múcsarnok – *ArtFair / Mono Galéria standja*
Miskolc, Miskolci Galéria – *24. Nemzeti és Nemzetközi Grafikai Triennále*
Szentendre, Művészetmalom – *Budapest Art Expo / Friss V / Fiatal Képzőművészek Nemzetközi Biennáléja*
(A) Pöchlarn, Kokoschka Múzeum – *Meeting Point / Válogatás az Aradi Nemzetközi Biennále anyagából*
Pécs, Zsolnay gyár – *Színerő III.*
(CZ) Plzeň, Galerie města Plzně – *Meeting Point / Válogatás az Aradi Nemzetközi Biennále anyagából*
(HR) Osijek, Galerija Waldinger – *Meeting Point / Válogatás az Aradi Nemzetközi Biennále anyagából*
Budapest, Duna Galéria – *Premier*

- 2007 Debrecen, Aula Galéria – *Hódolat a Mesternek / IV. Nemzetközi Mail-Art kiállítás*
 Budapest, Műcsarnok – *ArtFair / Mono Galéria standja*
 Pécs, Pécsi Galéria – *Meeting Point - Válogatás az Aradi Nemzetközi Biennále anyagából*
 (RO) Arad, Képzőművészeti Múzeum, *Meeting Point*
 Budapest, Bem Art Mozi – *Válogatás a Kassák Lajos kiállítás archív munkáiból*
 Budapest, Ludwig Múzeum – *STRABAG festészeti díj*
 Pécs, Zsolnay Gyár – *Színerő I–II.*
 Pécs, Pécsi Galéria – *30 év – A Pécsi Galéria jubileumi kiállítása*
 Budapest, Magyar Műhely Galéria – *Matricák 2007*
 Pécs, Pécsi Galéria – *Képzőművészeti Mesteriskola*
- 2006 Miskolc, Miskolci Galéria – *23. Nemzeti és Nemzetközi Grafikai Biennále*
 Szentendre, Művészetmalom – *Art Expo*
 Pécs, Pécsi Galéria – *DLA hallgatók kiállítása*
- 2005 Pécs, Pécsi Galéria – *DLA hallgatók kiállítása*
- 2004 Budapest, TrafóBárTangó – *Burzsoá Nyugdíjasok*
- 2003 (HR) Šibenik, Studio Galerije Svetog Krševana – *Krapanj Art Camp*
- 2002 Miskolc, Miskolci Galéria – *21. Nemzeti és Nemzetközi Grafikai Biennále*
- 2001 Paks, Városi Képtár – *VIKAT 2001*
 Pécs, Gebauer Galéria – *Az elmúlt évezred pillanatképei*
- 2000 Szentendre, Művészetmalom – *Időhíd 2000, Mesterek és tanítványok*
 Paks, Városi Képtár – *VIKAT 2000*
 Budapest, Kévés Stúdió Galéria – *A jövő ma – fiatal képzőművészek és építészek nemzetközi kiállítása*
- 1999 Pécs, Ifjúsági Ház, BNy festmények és plakátok
- 1996 Pécs, Apáczai Csere János Nevelési Központ – *II. Országos Improvizációs Találkozó*
- 1995 (A) Ausztria, Graz, Rathaus – *Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola*
 Pécs, Művészetek Háza, Tehetségek Galériája – *Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola*