

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Gnándt Ferenc

**Töredék,  
avagy a felszabadult néző jelensége a kortárs képzőművészetben**

DLA-értekezés

Témavezető: Dr. habil. Ernszt András DLA

2023.

## **Tartalom**

### **Előszó**

#### **I. AZ ALKOTÓ**

- Töredék
- Forrás
- Szakértő

#### **II. AZ ALKOTÁS**

- Ablakban homályosan
- Ablak – keret
- Madarak és nylon szatyrok

#### **III. A TEST**

- Itt és most
- Habitus
- Örvény

### **Összegzés**

### **Köszönetnyilvánítás**

### **Felhasznált irodalom**

### **Szakmai önéletrajz**

### **Képmelléklet**

„Az emberek rendszerint gépiesen cselekszenek,  
vagyis bevett szokásokhoz, konvenciókhoz tartják magukat.

Így leplezik az igazságot önmagukról.”

Slawomir Mrožek: *A demiurgosz*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Slawomir Mrožek: *A túlvilág titkai és más történetek*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002. 22. o.  
Fordította: Bojtár B. Endre, Cservenits Jolán, Fejér Irén, Körner Gábor, Mihályi Zsuzsa, Pálfalvi Lajor,  
Reiman Judit, Szenyán Erzsébet

## Előszó

Kicsivel több mint tíz évvel ezelőtt egy olyan határponthoz jutottam műtermi tevékenységeim folyamán, amikor is határozottan azt éreztem, hogy alkotói tevékenységem és a közben átélt tapasztalataim tulajdonképpen egy mozgásmechanizmus mentén egyszerűen leírhatóak. Az alkotási folyamatot kizárólag az érzet szintjén éltem meg – mindenféle előzetes gondolatiság vagy céltételezés nélkül – miközben önmagam, mint pusztán egy érző, az adott kreatív tevékenység ritmusát szolgálóan (le)követő testet voltam képes megélni. Eltávolodva mindenféle előzetes elvárástól egy addig ismeretlen területre tévedtem, amelyet éppen ezért nem tudtam fogalmi szinten megragadni. Mindez arra sarkalt, hogy egy új, általam addig még nem vizsgált elméleti irányvonalat tegyek vizsgálatom tárgyává, amely feltárhatja a műtermemben megélt esemény egyediségét, egyúttal annak általános érvényét is. Kérdésem az volt, lehetséges-e egy képzőművészeti tevékenységet tényleg csupán a testiség, mindössze a testileg érzékeltek mentén értelmezni?

E motivációmot olyan személyes élmények is tovább erősítették, amelyek első ránézésre nem tartoznak szorosan az alkotói folyamat során felszínre került kérdéskörhöz. Ilyen volt például, amikor anyagi okokból fel kellett függesztenem a tanulmányaimat, amelynek okán, ha csak átmeneti időszakra is, de kivontam magam a művészet világából. Az addigiaktól alapvetően eltérő kontextusban teljesen felülíródott a megszokott mindennapi mozgáskultúrám, mely hozadékaként olyan nem várt viselkedés és személyiségbeli változásokat észleltem magamon, melyek hatására teljesen bizonytalanná váltam az addig önmagamról elgondoltak relációjában. Azonban egy hosszan elhúzódó sajnálatos vállgyulladásból (*frozen shoulder*) adódóan, még ennél is messzemenőbb tapasztalásokkal kerültem szembe, aminek hatására – akaratomon kívül, de – módomból volt saját testiségemben megtapasztalni, milyen szoros viszony is áll fenn a test és a szellem egymásra ható kettősségében. Az addig szilárdnak hit művészi attitűdöm totálisan fellazult, és a fizikális visszáságok nyomán szinte teljesen a feledés homályába merült. Ez volt az pont, amikor a test és az identitás kapcsolatát olyan egységként ismertem fel, amely kifejezetten és megkerülhetetlenül a testi állapot minőségének irányából fejt ki tápláló, vagy épp kioltó jellegét.

Tulajdonképpen ezen felismerés kapcsán fogalmazódott meg bennem a vágy, hogy

feltérképezem az ezzel kapcsolatos elméleti alapállásokat, azaz, hogy milyen összefüggések húzódnak is meg a test és az önmagunkról kialakított kép viszonyában. Első körben ekkor jutottam el Richard Shusterman *Szómaesztétikájához*, amely nagy hangsúlyt fektet a különféle – mikro-, illetve makrokörnyezeti – közeg diktálta mozgások révén kialakuló szellemi minőség alakulásának bemutatására. Mivel korábban nem ismertem Shusterman téziseit, azok értő feldolgozása folyamán döböntem csak rá, hogy sokkal többet hordoznak magukban, mint az általam központinak vélt kérdések pusztá megválaszolása. A *szómaesztétika* mint interdiszciplináris tudományterület ugyanis jóval túlmutat a műtermi tevékenységre vonatkoztatható spektrumon. Magába foglalja a mindennapi élet kérdésköreit is, mint például a mindenkori egyénre ható társadalmi és kulturális konvenciók kikerülhetetlennek tűnő hatásmechanizmusait. Ezekből kiindulva egy teljesen újszerű művészetértelmezésre is kísérletet tesz azzal, hogy az esztétika átélését – melyet kifejezetten csak a magasművészettel szokás összefüggésbe hozni – kiterjeszti a hétköznapi életre és annak emberére is.

A számomra legértékesebb kapcsolódási pontot mégis azon tételezése jelenti, miszerint a testiség felől megközelített művészeti tevékenység hathatós ráhatással bír az önismeret alakulására, alkotói és befogadói szinten egyaránt. Mindezt Jacques Rancière azon kijelentése révén igyekeztem minél jobban átlátni, mely szerint az elmúlt évszázad folyamán kialakult művészetértelmezéseknek (is) köszönhetően a befogadó elvesztette azon tudatát, hogy hol és hogyan is kellene elképzelnie önmaga pozícióját a diskurzusban. Rancière ezt egész egyszerűen a világgal való viszonyban értett öntudatvesztésként írja le. A kutatásom ennek megfelelően új irányt vett és a saját tapasztalásom teoretikus letapogatásán túl már inkább az érdekelt, hogy a *szómaesztétikában* foglaltak kiterjeszthetőek-e egy, a befogadó felszabadítását célzó elgondolás erejéig. Ennek az adta az alapját, hogy először is elfogadtam Shusterman tételezését, azaz, hogy a testtudatosságot gyakorló alkotó nem csupán esztétikai kivitelezését fejlesztheti, hanem azzal egyetemben önismeretét is. Mindeközben felismertem, hogy ezzel a gesztussal tulajdonképpen egy csapásra felülírtam Arthur C. Dantónak azon elmarasztaló megállapítását, miszerint a művészet nem képes változtatni semmin. Ugyanis, ha kitarok amellet, hogy egymásra ható kapcsolat áll fenn a test felől értelmezett művészeti tevékenység és az önismeret alakulása között, akkor a művészetben igenis benne rejlik a változtatás lehetősége, amely egy újfajta definiálási lehetőséget is kölcsönöz neki. Mindez azzal az értelemszerű nézőponttal

egészült ki, hogy test szellemformáló erejét a befogadóra is ugyanúgy érvényesnek kiáltottam ki. Ennek megfelelően arra jutottam, hogy a Rancière által felvetett problémát nem retorikailag, hanem a test irányából érkezve érdemes vizsgálni. Ennek az elképzelésnek a mentén született meg jelen dolgozat, melyben feltárom az alkotó–alkotás testi jellegét, s azt, hogy annak megfelelően hogyan gondolható el a felszabadult néző jelensége.

Ennek némileg ellentmondva az írás nem Rancière megállapításai köré szerveződik, az pusztán a háttérben meghúzódva hat a szöveg egymásra épülésére. Ezzel szemben előfeltételezésem – vagyis, hogy a kérdéskör érdemi megközelítését elsősorban a konvencionális alkotói én időszakos felfüggesztésével érdemes indítani – az egész dolgozatban (sor)vezető szerepkört tölt be. Korábban, a 2015-ös szakdolgozatomban már mélyrehatóan körbejártam e metodika kontextusát, illetve rámutattam annak az öntudatra irányuló lehetséges hatására is. Jelen írásműben ezért eltekintek ennek részletes kifejtésétől, helyette inkább néhány teoretikai nézőpont segítségével azt igyekszem feltárni, hogy milyen tényezők is indokolják a kérdéskört, illetve az efajta hozzáállást. Mivel azonban a témakör igencsak végeláthatatlan irodalommal rendelkezik, ezért egyáltalán nem törekedtem a mindent igényt kielégítő teljességre. Helyette egy lehetőleg tömör megfogalmazás vágya motivált, amely nem megkérdőjelezhetetlen megállapításokat sorakoztat egymás mellé, hanem inkább olyan, a sajátos olvasatból származó feltételezéseket, melyek párbeszédre hívnak. Ennek megfelelően tisztában vagyok vele, hogy elméleti választásaim feldolgozása önkényes jelleggel bír, de úgy vélem, hogy azok az általam képviselt nézőpontot, valamint az abban lüktető vitaindító potenciált híven tudják prezentálni.

Olvasóban leginkább az ébreszthet kétségeket, ahogy – újító szándéktól vezérelve – a képzőművészet számára többnyire tabu témának számító test szerepkörét a szöveg előrehaladtával, az általánosan megszokott marginális helyzetéből fokozatosan központi és meghatározó pozícióba helyezem. Mindez annak ellenére kényes felvetés, hogy a történelem folyamán már voltak olyan elméleti és gyakorlati megközelítések, amelyek kiemelték a test markáns jellegét az alkotás minőségét illetően. Amellett, hogy elismerem e nézőpontoktól függő kritikai meglátások jogosságát, felismertem, hogy a megítélés kulcsa a teremtői aktus célirányában keresendő. Ha ugyanis az az aktus nem egy külső megfeleltetés, azaz technikai vagy művészettörténeti kontextus kiszolgálására irányul, hanem a tartalomra mint megfogalmazhatatlan valóságra, úgy a felvetés már nem is tűnik annyira felkavarónak.

Természetesen a dolgozat – mindezek fényében – egyáltalán nem kikezdhethetlen kijelentésekkel operál, hanem végig megmarad a feltételezés szintjén, és így a forradalmi hangvétel helyett inkább egy romantikus víziót vázol fel olvasójának.

## I. AZ ALKOTÓ

### Töredék

Fehérre festett fal frontális nézete. A szürke padlón a falak fehérjével közel azonos tónusú papírlap fekszik. Vágás, majd egy, a papír felett-mellett guggoló alak jelenik meg a térben. Öltözéke egyszerű, a padló szürkéjétől egy árnyalattal alig sötétebb, szinte jellegtelen hétköznapi ruházatot visel. Félbehajtja a láthatóan nagy méretű papírlapot. Nem siet. Mozgása inkább visszafogott, mint lendületes, de mégis energikus, határozott benyomást kelt. Láthatóan igyekszik pontosan illeszteni a sarkokat, széleket. Ezután szétnyitja a papírt, majd megismétli a felezést átellenes irányban is. Minden mozdulata megfontolt, kimért. Egyáltalán nem kapkod. A térben közben olyannyira csend honol, hogy a papír hajtásmenti reccsenései, valamint az alak ezen éleket elsimító mozdulatsorai szinte robajként verődnek vissza a falakról. Szélesre tárt karjaival épphogy eléri a papír sarkait. Épp ezért néhol majdhogynem természetellenes pozícióban merevedik tevékenysége tárgya fölé, miközben a hajtások szép sorban sokasodnak. Oldalirányú, keresztirányú, átlós, negyedelő, majd azon belül is átlós stb. Akkurátusan, centiről-centire haladva simítja le az újabb s újabb éleket. Lassan kidomborodik, hova is tart ez a művelet. Az öntörvényűnek tűnő ide-oda hajtogatás végül egy önmagába záródó kockában állapodik meg, melynek éleit ragasztószalaggal erősíti meg. Zárásként, az utolsó él leragasztása előtt, jó adag apróra tört égetett szenet önt annak belső, zárt terébe, majd végül azt is fixálja. Megemeli a kockát. A hajtogatási zajok elültével keletkezett csendet most az építmény belsejében morajló széndarabkák hangja járja át. A hang fokozatosan csak erősödik, ahogy átszellemülten jobbra-balra billenteni, majd – a hajtogatás során már tapasztalt lefojtott dinamikával – rázogatni kezdi azt. Mindeközben szép lassan teljesen közel emeli füleihez. Látszik, hogy minden idegszálával a belülről áradó zajra koncentrálni, amely lassan ritmussá komponálódik kezében. Szemeit lehunyja és egész testében tánc szerű, ezen ritmust követő mozgásra vált. A zaj fokozatosan kezd valamiféle zeneiséggé átváltozni. Mielőtt azonban a táncoló figura látványa és a melódia hangjai állandósulnának, az alak váratlanul, minden előzetes jelzés nélkül, egyszer csak megáll.



A csönd hirtelen fülsiketítő. Esetleges zeneszerszámát vigyázva a földre helyezi, majd ugyanazzal a szigorúan megfontolt sebességgel, ahogyan korábban összeillesztette, most nekilát módszeresen szétszedni azt. Mozdulatai továbbra is kimértek, arca elmélyült koncentrációt sugall. Szinte lélegzetvisszafojtva fejt fel a szalagokat, és bontja vissza a papírt egészen a kiinduló állapotig. Feláll s leönti a papírról a megmaradt széndarabkákat. Pontosabban port, hisz azok a rázogatótól apróra zúzódtak. Végezetül, a por és hajtogatói nyomok egyvelegével megfestett lapot a – mintegy keretes szerkezetet kölcsönözve a jelenetnek, a nyitó képkockán még pőrén tátongó – frontális falfelületre illeszti, és mindenféle kommentárt vagy magyarázatot mellőzve, egyszerűen kísétál a térből.

A videó utolsó kimerevített képkockája már csak ezt a magára hagyott alkotást mutatja. (1. kép) Egységes befoglaló terét hajtogatói nyomok bontják meg, melyek – a nemrég még kockaként funkcionáló jellegéből fakadóan – apró, többnyire átlós négyzetekké állnak össze. Első ránézésre bármiféle megjegyzés nélkül is könnyen befogadhatónak tűnik. Már csak azért is, mivel minden, a szénpor, a papír hordozó, valamint a felületet látványosan uraló rajzos jelleg is mind-mind egyértelműen valamilyen grafikai munkára utal. Ennek ellenére koránt sem biztos, hogy ez az egyébként helyénvalónak tűnő megállapítás mindent magába foglalna arról, amit a mű ténylegesen magában rejt(het). Egyszerűsége dacára értelmezési spektruma akár igen szerteágazó is lehet, amikor a valamikori látogató csakis ezzel az ember léptékű négyzettel találja magát szemben a kiállítási térben.

Például visszafogottsága, csöndessége okán egyfajta hidegséget, távolságtartást vélhet felfedezni benne nézője, amiből kiindulva mondjuk a minimalizmussal azonosíthatja azt. Vagy, amennyiben egyszínűsége felől közelíti, úgy könnyen valamiféle absztrakt monokromatikus művészeti örökséggel párhuzamba hozható elgondolás ütheti fel a fejét az előtte álldogálóban. A hajtogató maradványaként burjánzó erő- és súlyvonalak azonban mégis inkább egy határozott geometrikus konstrukció benyomását kelthetik a potenciális látogatóban. Foltjainak fátyolossága, ködszerűsége, amely mintha rejtene, mintha titkolni szándékozna valamit, egyfajta álomszerűséggel ruházhatja fel, s ez a hatás máris a szürreális hagyomány irányába kalauzolhatja nézőjét. A figura, a narráció hiánya révén akár az informel festészet jellegzetessége is felsejlhet benne, bár a markáns mértani elemek megjelenése miatt ezt valószínűleg azonmód el is vetné. Hasonlóan, ahogy azt a színek nem léte miatt tenné a lírai absztrakcióval való párhuzamok keresésére irányuló készletével is. Vagy, ha

valóban kiterjedt tájékozottsággal rendelkezik, akkor egyenesen egy konkrét személyhez is kötheti azt, és a Hantai-féle *pliage*-okkal fog éles párhuzamot vonni. És így tovább, a magában a négyzetben rejlő szimbolikus jelentéstöbblet lehetőségéről már nem is szólva.

Ha tehát az adott látogató felkészülten érkezik, azaz rendelkezik némi jártassággal a táblaképek terén – esetleg az európai művészettörténetre vonatkozó ismeretekkel is –, úgy az az értelmezési tartomány, amelyből egy ilyen helyzetben válogathat, igencsak sokrétű lehet.<sup>2</sup> Ezt a fajta, a kategóriák közötti szabad asszociációs versengést tulajdonképpen a mű magárahagyottsága generálja (provokálja ki) a befogadóban, ahogy az a miértjét megmagyarázó szöveg hiányában egyfajta zavaró tényezőként lebeg szemei előtt. Így azt a szellemi nyugalom érdekében mindenféleképpen a helyére kell(ene) raknia valahogy.

Az eddig érintettek természetesen csakis a falon lógó négyzetre vonatkoznak, ahogy a szem kizárólag annak felületét tapogatja némi meghatározási segédpont után kutakodva. Ha azonban az imént lezajlott jelenetet is figyelembe vesszük, akkor az további asszociációs csatornákat nyit(hat) meg, amelyek csak tovább árnyal(hat)ják a már eddig is sokfajtságában burjánzó képet. Egyrésztől, ha az adott – felkészült – befogadó a létrehozás fentebb ecsetelt fázisával is tisztában van, úgy nagyon is valószínű, hogy valamilyen konceptuális kategóriába fogja sorolni azt. Ám magyarázó szöveg továbbra sem lévén, annak pontos értelmezése kapcsán megint csak ugyanúgy többféle megoldási kulcs kínálkozik számára. A legegyszerűbb természetesen az lenne, ha minden teketória nélkül a performansz titulust aggatná rá, de hogy pontosan mi is történt az imént, az ezzel a célszerű lépéssel sem lenne kevésbé homályos. Mivel egyfelől – még ha csupán papírból is, de mégis csak – síkszerű anyagból indulva egy háromdimenziós tárgy (kocka) jött létre, úgy az is megeshet, hogy a látottakat egyfajta szobrászati megnyilvánulásként könyvelje el. Felmerülhet a befogadóban persze az is, hogy amit látott az nem volt más, mint egy ember léptékű origami bemutató, ami így lehet, nem is tartozik szorosan egy képzőművészeti alkotás kategóriájába. Egyáltalán nem lenne meglepő, ha a kockába helyezett széndarabkák rázogató általi zajkeltése

---

<sup>2</sup> Az úgymond *felkészületlen befogadó* esete persze még ennél is jóval sokrétűbb, mivel egy ehhez hasonló helyzet a nyomsávot kijelölő megfeleltetési ismeret s rutin híján igencsak szabad asszociációs reflexet hív elő belőle. Azaz érvényesül a közhely, tehát ahány ember, annyi féle elképzelés lehetséges az adott műről. Legalábbis annak a néhány tucat – saját bevallása szerint a művészeti értelmezések terén teljesen szűz – megkérdettnék e négyzetre adott „válasza” abszolút ezt a kijelentést látszik alátámasztani. Ezen válaszok egyébiránt többnyire a játék és a régmúlt, főként a gyermekkor irányába mutató hatásokról számoltak be.

okán inkább egy alternatív zenei előadás irányába sodródna a kutakodó gondolatmenete. Ugyanígy az alaknak az erre a zajra adott mozgásos reakciója akár valamiféle kortárs tánccdarab képzetét is életre hívhatja benne. Innen pedig már nem is esik annyira messze egy, a fizikai színház világának irányába tendáló kósza asszociáció. Ám a négyzethez hasonlóan a látottak kapcsán is felmerülhet a jól tájékozott nézőjében, hogy azt megint csak Hantai munkásságával hozza valahogy összefüggésbe. Főleg, ha még ismeri is a róla forgatott, a munkamódszerét aprólékosan bemutató filmet, amely alapján teljesen jogosan fedezhet fel hasonlóságokat a két alkotó munkamorálja között.<sup>3</sup> És így tovább, a kocka szimbolikus jelentéstartományáról megint csak nem beszélve.

Úgy tűnik tehát, hogy a látottakkal kapcsolatban többfajta megoldási kulcs is megfelelőnek tűnhet. Mégis, melyik lehet a leginkább releváns eme alkotással? Lehetséges-e egyáltalán minden kétséget kizárólag csakis egyetlen megfeleltetési változatot hozzárendelni? Nem egyszerű kérdés, hisz a teljesség igénye nélkül fentebb felsoroltak közül voltaképpen bármelyikük igaz lehet. De a legvalószínűbb mégis inkább az, hogy azok egymástól élesen el nem választva, egyszerre érvényesülnek a műben.<sup>4</sup>

Diogo Pimentão *Fraction (déployée)*<sup>5</sup> (2. kép) címmel megvalósult munkájában sok minden mellett talán pont az a legérdekesebb, hogy ezeket az ide-oda cikázó kérdéseket mind-mind nyitva hagyja. Ezzel is bevonja, mintegy aktivizálja környezetét az alkotásával kapcsolatos önálló diskurzus teremtésébe. Ennek megfelelően nem csupán az elcsöndesedett térben hagyott négyzettel kapcsolatban marad adós a támpontokat illetőleg. Igazából a videó készültkor a galéria terében tartózkodó látogatók sem kaptak a jelenet olvasásához semmilyen használható sorvezetőt. Így azok mind a jelenlévő, mind az eljövendő szemlélő saját belátására lettek bízva, azaz a(z) (el)döntés kizárólag az ő kezükbe került. Persze ugyanúgy, mint a falon árválkodó négyzet esetében, itt is van különbség a Pimentão munkáit már valahonnan ismerő, illetve az azzal mindössze először találkozó látogató befogadási metodikája között. Mindezek ellenére a magukra hagyottság ebben az esetben mindannyiójukra egyaránt

---

<sup>3</sup> Meurice, Jean-Michael: Simon Hantai ou les silences rétinien, ©INA, 1978.

<sup>4</sup> Ugyanerre a következtetésre jut Joana P. R. Neves is a Kentler International Drawing Space oldalán. (saját fordítás) <https://kentlergallery.org/Detail/exhibitions/380> Letöltés: 2023. 07. 01.

<sup>5</sup> Diogo Pimentão: *Fraction (déployée)*, Galerie Yvon Lamvert, Paris, 27/02/2012 <https://vimeo.com/38558394#> = Letöltés: 2023. 07. 01.

vonatkozott. Természetesen nem árt leszögezni, hogy Pimentão ebbéli hallgatása semmiképp sem számít úttörőnek a képzőművészet színpadán. Ennek ellenére persze nem is nevezhető mindennapinak, mint amire egyáltalán ne lenne érdemes figyelni.

Már csak azért sem, mert produktuma apropóján számos megfontolásra alkalmas kérdés merülhet fel. Rögtön például az, hogy ténylegesen jó döntés volt-e a részéről, hogy megfosztotta nézőit alkotásának magyarázatától? Illetve, ebből kiindulva, hogy egy – szóbeli, avagy írásbeli – kiegészítés lényegileg hozzá tudna-e járulni, vagy épp akadályt gördítene a látottak minél teljesebb befogadásának útjába? E kérdések megválaszolásához persze jó, ha tudjuk – még ha utólagosan is –, hogy mi is Pimentão tulajdonképpeni szándéka ezzel. Célja pedig nem más, mint hogy aktívan bevonja a közönségét, azaz, hogy őket is részesévé tegye az alkotási folyamatnak. Ezt többek között azzal kívánja elérni, hogy az értelmezési aktust egyes egyedül a nézőre bízza.<sup>6</sup> Némaságával tehát önmagát mint alkotót ezen időszakra egy semleges szférába száműzi, s így csak a tér, a hatás és a befogadó marad vissza, valamint azok lehetséges kölcsönhatásai. Ezzel a gesztussal tulajdonképpen alárendeli egyéni motivációját a befogadói készség abszolút teret nyeresének. Egy szemlélődő állapotot idéz elő, ahol nincsenek előre lefektetett nyomvonalak az elme számára, így az a látott, hallott, valamint érzékelt viszonyában kénye-kedve szerint barangolhat. Nem akar tehát direkt befolyásolni, hagyja, hogy pont az születhessen meg a nézőben, aminek ott, abban a pillanatban feltétlenül meg kell születnie. Így tekintve távolmaradása – még ha megválaszolatlanságok tömkelegét is hagyja maga után –, úgy tűnik, értelmet nyer.

De mi a helyzet, ha általánosságban vizsgáljuk a kérdést? Feltétlenül szükség van egy alkotást az azt el-, vagy megmagyarázó kiegészítéssel beazonosíthatóvá tenni?<sup>7</sup> Vagy – ahogy azt Pimentão is teszi – az átélés megtörténte tényleg rábízható pusztán a befogadóra? Azaz hagy(hat)juk, hogy az a kiváltott hatással – függetlenül annak pozitív vagy negatív előjelétől – egyes egyedül birkózzon meg? Vagy azt kell feltételezni, hogy a befogadó egyszerűen nem rendelkezik kellő szintű készséggel ehhez a művelethez?

---

<sup>6</sup> „Pimentão’s drawings are indeed a process of engagement with his own body but also with the environment they are placed in.” [...] „Pimentão’s work places the viewer in direct relation with an object in the space; an object that does not represent anything, but rather presents itself.” (saját fordítás) <https://kentlertgallery.org/Detail/exhibitions/380> Letöltés: 2023. 07. 18.

<sup>7</sup> Például igaz, hogy Pimentão az utólagosan készült interjúkban ad bizonyos támpontokat műveivel, de akkor sem megfeleltetések. Azok is inkább az alkotások motivációs háttérmezéjét leplezik csupán le, de azt sem teljes mértékben. Beszél többek között a címben szereplő *déployée*, azaz a bevetve szó, valamint a hajtogatási metódus eredetéről, ami igazából a nagymamájához köthető emlékeken alapul, de minden igényt kielégítő direkt jelentést továbbra sem társít munkájához. (saját fordítás) <https://vimeo.com/261313129> Letöltés: 2023. 07. 18.

Vagy épp pont az alkotásnak mint olyannak nincs elég önálló aurája ahhoz, hogy nézőjével támogatás nélkül is sikeres interakcióba kerüljön? Eldönthetetlen kérdések. Mindezek alapján talán legelőször is úgy lenne érdemes megközelíteni a kérdéskört, hogy megvizsgáljuk mégis minek köszönhető, honnan eredhet a magyarázó segédletek alkalmazása egy kreatív szituáció befogadásának, befogadtatásának esetében?<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A kérdésfeltevés tulajdonképpen egy általam abszolvált kiállítás megnyitón fogalmazódott meg legelőször, amikor is az ilyenkor bevett tematikus formulák, mint művészettörténeti, elméleti vagy épp a befogadást meghatározó viszonyrendszerek alkalmazása helyett inkább arra kérdeztem rá, miért is alakult ki egyáltalán e napjainkban már magától értetődő módszer?  
[https://www.facebook.com/watch/live/?v=205793481484368&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=205793481484368&ref=watch_permalink) Letöltés: 2023. 07. 18. *Egymásra néző ablakok*. Csontváry Múzeum, Pécs, 2021. június 10 – július 4. Kurátor: Biacsics Renáta (Renya)

## Forrás

Ha a kérdést nem is közvetlenül így feltéve, de a témát érintő elgondolások hajlamosak, ha nem is mindig közvetlenül, de mégis Duchamp-t – mint oly sok mindenért a XX. századi képzőművészetben bekövetkezett változás kapcsán – felelőssé tenni e tendencia kialakulásáért és kikezdehetetlennek tűnő teret nyereséért. Legalábbis személye épp elégséges alapot kínál például Danto<sup>9</sup>, vagy Didi-Huberman<sup>10</sup> számára is arra, hogy benne lássák a megfelelő kiindulópontot, amikor olyan irányból kezdik boncolgatni a kortárs (képző)művészetet, amely egyértelműnek látszó választ ad(hat) a feltett kérdésre. A kibontás természetesen korántsem ilyen egyszerű. Sőt, kissé paradoxnak is nevezhető. Ugyanis az a képtelen helyzet áll fenn, hogy a kérdésre – elsődlegesen – egy másik kérdés adhatja meg a választ, mégpedig az, a korábban nem igazán – vagy nem elég fennhangon – firtatott kérdés, hogy „Mi is valójában a művészet?”<sup>11</sup>

Ahhoz azonban, hogy egyértelműbbé váljék, miért is nem könnyű (már) ezt a kérdést reflexből megválaszolni, először is vissza kell ugranunk (néhány száz évet) az időben.<sup>12</sup> Az is igaz, hogy a XIX. század nagyjából második feléig igazából fel sem merült ez a dilemma. A képzőművészet követte a Vasari által meghirdetett programot, amely egész egyszerűen az ábrázolás és a – vélt vagy látott – valóság között feszülő határ fokozatos csökkentéséről szólt.<sup>13</sup> Az optikai illúzió tökéletesítéséről volt elsősorban szó, melyben nagy szerepet játszott a perspektívában rejlő lehetőségek felismerése, és az alkotói folyamatokba való beemelése. Ekkortájt, ennek megfelelően, mindent a technikailag minél tökéletesebb kivitelezettségre való törekvés szele járt át. A különféle műhelyekben azon dolgoztak, hogy a látványalapú illúziót minél jobban

---

<sup>9</sup> Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1997. Fordította: Babarczy Eszter. 29. o.

<sup>10</sup> Georges Didi-Huberman: *Hasonlóság és érintkezés. A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*. Budapest, Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014. Fordította: Házás Nikoletta, Moldvay Tamás, Seregi Tamás és Z. Varga Zoltán, 115–117. o.

<sup>11</sup> „Duchamp nem egyszerűen azt kérdezte, »mi a művészet?«, hanem azt, »miért lehet valami műalkotás, ha valami más, ami pontosan ugyanúgy néz ki, nem az?«” Arthur C. Danto: *id. mű*, 29. skk. o.

<sup>12</sup> Valójában Platón „kifinomult agressziójáig” lenne érdemes visszamennünk, hogy lássuk, milyen – politikai, gazdasági okok vezérelte – ügyeskedés révén is lett a művészet – az írásos emlékek alapján – először leválasztva az élettől. Azaz az értelem, a ráció hogyan döngölte maga alá az érzést, az érzetet mint szükségtelen irracionálist. De maradjunk most kifejezetten a képzőművészetnél. Uo. 20–21. o., 26. o.

<sup>13</sup> Uo. 99–104. o.

tökéletesítsék, a befogadói réteg pedig annak sikeres(nek vélt) kivitelezése, avagy hiányossága alapján osztott jó vagy elutasító ítéletet. Ezt az értékítéletet mindössze a felszíni értelmezésre, azaz az eléjük táruló alkotói cselekedetre és autoritásra alapozták.<sup>14</sup> Persze – ahogy Danto kiemeli – ehhez szükséges volt valamilyen előzetes ismeretre, de ilyen szemszögből épp elégséges volt annak a felismerése, hogy az adott megvalósítás milyen mértékben hasonlít vagy nem hasonlít az ábrázolni vágyotthoz. Ennek megfelelően mindent, s mindenkit, ami<sup>15</sup> vagy aki nem volt hajlandó a leképezés eme útját követni, azt egyszerűen nem emelték be a képzőművészet megbecsült tagjai közé. Azaz, bár biztos készültek akkoriban is az általános elvárásoktól (kánontól) eltérő alkotások, azok a későbbi elemzők számára értelemszerűen láthatatlanok maradtak. Egyfajta virtuális cizelláltság uralkodott tehát, amely nem egyszer odáig fajult, hogy sokszor az alkotó számára egy adott téma csak ürügyként szolgált a saját virtuozitásának bemutatására.<sup>16</sup> Azaz – legalábbis Danto elég határozottan utal rá – sokan szándékoltan olyan témák kibontásába igyekeztek csupán belefogni, amelyek leginkább megfeleltek a technikai megoldáskészletük bemutatására. Úgy is mondhatnánk, hogy ezek az alkotások pusztán a „szem tiszta öröme”<sup>17</sup> szolgáltak, de az egésznek kevés köze volt a valódi élethez, annak ellenére, hogy elviekben épp annak a minél tökéletesebb utánezatát igyekeztek létrehozni.

Így nézve azt mondhatjuk, hogy az európai művészettörténetünk, tehát mindaz, amit a művészetről (eddig) úgy általában tudni vélünk, nem más, mint ennek a metodikai hozzáállásnak a prezentációja. Ebből a szempontból – mélyen tisztelve a benne résztvevőket – az nem egyéb, mint a technikai képességek történetisége, amely azonban magával a művészet lényegével kapcsolatban igazából semmilyen útmutatóként használható megfeleltetést nem hordoz magában.

Bár már a XIX. század vége felé megjelent az igény az alkotók köreiben – lásd például az impresszionizmus térhódítását –, hogy eltávolodjanak ettől a tendenciától,

---

<sup>14</sup> Arthur C. Danto: *id. mű*, 64–65. o.

<sup>15</sup> Hubermanál ez a lenyomat technikájának érdemtelen kizárását jelenti az alkotói folyamatokból, amely technológia szerinte kulcsfontosságú, ha meg akarjuk érteni Duchamp valódi szándékát. Georges Didi-Huberman: *id. mű*, 23–111. skk. o.

<sup>16</sup> Arthur C. Danto: *id. mű*, 109. o. Igaz Danto nem említ konkrét példákat, ám rámutat, hogy azokat legtöbbször a műrekek hagyományába tartozó alkotások között találjuk. Ez a hozzáállás szerinte a mai napig jelen van a képzőművészet berkein belül.

<sup>17</sup> Didi-Huberman idősebb Pliniusnak a művészetről írott korabeli munkájára hivatkozva megjegyzi, hogy ez a hanyatló tendencia már a római patríciusok idején is jelen volt, amikor is az egyre strukturáltabb mértéktelenség, a fölösleges fényűzés okán az *imaginum pictura* szép lassan elvesztette eredeti autentikus jelentését. Georges Didi-Huberman: *id. mű*, 46. o.

Danto szerint a művészet mibenlétét illető igazi változást a fotó és a mozgókép megjelenése indította be igazán. Színre lépésük egyik legfőbb hatása ugyanis az volt, hogy az addigi, a képzőművészet technikai repertoárját dicsőítő irányvonal hirtelen a partvonal irányába sodródott. Nem lehetett immár kizárólag a festészettől és a szobrászattól elvárni a látott vagy elképzelt minél hitelesebb leképezését. Főleg azért nem, mert az új vívmányokban rejlő „valóság-hű” potenciálokat kis túlzással meg sem tudták közelíteni. Ez persze nem jelenti azt, hogy egyik napról a másikra eltűntek volna a művészet színpadáról, mindössze elvesztették az addig megkérdőjelezhetetlennek hit vezető szerepüket.<sup>18</sup>

Nem túlzás tehát azt állítani, hogy eme gépiesedés okán a képzőművészet többszáz éves kikezdhetetlenségén fokozatosan bár, de mégiscsak jelentős csorba esett. S nem mintha ez önmagában nem lett volna elég csapás az addig megszokott számára, de Duchamp piszoárja csak fokozta az amúgy is elég zavarossá vált helyzetet. Az ugyanis alapjában kezdte ki a művészetről való gondolkodás, illetve a művészethez való viszonyulás mikéntjét. Nem azért, mintha a végécsésze önmagában annyira briliáns anyagiságot és megformáltságot reprezentált volna, hanem inkább annak az addig – a fentiek ismeretében – teljesen elképzelhetetlen váratlanságnak köszönhetően, ahogy azt az 1917-es *Independens Exhibition* zsűrije műtárgyként ismerte el. Mégpedig azzal a gesztussal, hogy a *Fountain* (3. kép) mint a kiállítás tematikájába nem illő művet utasította vissza.<sup>19</sup> Képletesen szólva, valahol ez volt az a sorsfordító pillanat, amikor is az a nem igazán firtatott kérdés, hogy mi is voltaképpen a művészet, azaz, hogy mégis mi az, ami miatt egy puszta tárgyra műalkotásként tekintünk, az addig elfogadott nézeteket felkavaró útjára indult.

Az eddig használt sémák a továbbiakban nem tudták már mindent igényt kielégítőleg lefedni ezt a kérdést, így elengedhetetlenül szükségessé vált a művészetnek

---

<sup>18</sup> Az elmúlt évtizedek nyugodt medre után napjainkban ismét terítékre került az erre irányuló aggodalom. Csak épp a mesterséges intelligencia (AI) terjedése már nem csupán a hagyományos képzőművészet berkein belül okoz feszült várakozást, hanem éppúgy veszélyezteti a fotó- és a filmművészetek uralkodó egzisztenciáját is.

<sup>19</sup> Arthur C. Danto: *id. mű*, 46. o. Napjainkban ugyanezt az utat járja be Boris Eldagsen is, aki Duchamp-hoz hasonló pimaszsággal hekkelte meg a 2023. évi *Sony World Photography Awards* zsűrijét. A különbség mindössze annyi, hogy a német művész által a díjra benyújtott, egy generatív MI-modell által készített, *The Electrician* című fotóját a bizottság nemhogy beválogatta, hanem oda is ítélte neki kreatív kategóriában az első helyet. Eldagsen saját bevallása szerint ezen tettel mindössze az MI-ben rejlő lehetőségekre szeretne volna ráirányítani a figyelmet, illetve egy arra irányuló párbeszédet nyitni, miszerint a fejlődés ezen szakasza már újfajta elbírálási szisztémát, azaz újfajta kategóriák felállítását teszi szükségessé.

<https://theoverview.art/boris-eldagsen-ai-images-interview/> (saját fordítás) Letöltés: 2023. 07. 19.



az újradefiniálása. Az addig biztos alapokon nyugvó elv, a kifejezetten a látvány meg-, illetve befogására fókuszáló vizuális nyelv minél precízebb alkalmazása, Duchamp e – a mind a műtárgy, mind az alkotó státuszát kikezdő – tette révén egyszerre s visszafordíthatatlanul kifordult sarkából. Ennek ellensúlyozására sorra születtek a változatos gyakorlati kísérletek és az azokat kísérő teóriák, hogy valamilyen kiutat biztosítsanak ebből a zsákutcaszerű megrekedtségből. A helyzet megannyi különféle művészeti mozgalmat, hullámot, izmust hívott életre, de azok csak átmeneti enyhülést tudtak hozni.<sup>20</sup> Ezek, bár a megvalósítás metodikáját illetően nagyon eltérő jeleket mutattak, ám egyvalamiben mégis azonosak voltak. Mégpedig, hogy mindannyian a nagybetűs választ keresték. Sokak ennek ellenére csak hónapokat értek meg, de az igazán markánsak is csak éveket.<sup>21</sup> Ez természetesen nem azt jelenti, hogy feltűntek, majd hirtelen eltűntek volna – valójában a mai napig ilyen-olyan formában, de jelen vannak –, csak épp az a mindent felülíró eufória hunyt ki körülöttük, miszerint az épp adott megközelítés lenne az egyetlen helyes megoldás az önmagát kereső művészet dilemmájára.

Ahogy Danto megjegyzi – legalábbis olvasatában – ez az egész nekiveselkedés a 70'-es évekre egyszerűen elfáradt. Legalábbis nem születtek új, önmagukat a történelem szellemének tituláló megnyilvánulások.<sup>22</sup> Úgy látja, hogy az alkotók valahol beletörődtek a megváltoztathatatlanba, miszerint egyszerűen nem lehetséges egyetlen válaszba sűriteni a művészet mibenlétének kérdéskörét, s a mozgalmak egymás elutasítását hirdető hozzáállása egyfajta kölcsönös elfogadásba fordult át, azaz a művészet pluralizálódott.<sup>23</sup> Ez a „kölcsönös tolerancia” azt vonta maga után, hogy az alkotók hallgatólagosan elfogadták, hogy a művészet igencsak sokrétű, s azt többet – legalábbis ezidáig – nem lehet egyetlen meghatározás rabigájába fogni.

Mindezek ellenére természetesen a mai napig vannak ideig-óráig működő divatok vagy trendek, de ezekben igazából már nyoma sincs a XX. századi elődeikre oly jellemző válaszkeresési hajlamnak. Legalábbis nem olyan mérvadóan. Példának okáért napjaink egyik legjellemzőbb hozzáállása, ahogy a mindennapokban bekövetkezett változásokat megpróbálják valahogy összeházasítani a klasszikusnak vett képzőművészeti tendenciákkal, azaz a digitális világgal – jelenleg épp az AI – való

---

<sup>20</sup> A jelenség elterjedéséhez természetesen a társadalmi események is – I. és II. világháború, gazdasági világválság – közvetve bár, de ugyanúgy hozzájárultak.

<sup>21</sup> Arthur C. Danto: *id. mű*, 121–125. o.

<sup>22</sup> Uo. 223. o.

<sup>23</sup> Uo. 211–228. skk. o.

folyamatos párhuzamok keresése motiválja őket. Míg mások történetesen a különféle és egyúttal legújabb fejlesztésű ipari-technikai vívmányokat – mint például a 3D-nyomtatás, lézervágás stb. – igyekeznek úgy beemelni az alkotói kontextusukba, hogy azzal valamilyen felkiáltó jelleget kölcsönözzenek a tevékenységüknek. Ezek a példák persze önkényesen kiragadottak a számtalan közlési módszertan közül, s kifejezetten a kivitelezés technikai aspektusa felől értelmezve értendők. Az ok, amiért meg lettek említve az az, hogy a fentebb ecsetelt előzményeket ismerve úgy tűnik, mintha az alkotók továbbra is egyfajta legitimációs programot üznének – még a régi reflex nyomdokain haladva –, a fejlődő világgal való kapcsolatukat kihangsúlyozva igyekeznének bizonyítani jelenlétük hitelességét. Legalábbis, mintha folytonos készletet éreznének erre. Úgy látszik tehát, hogy a kölcsönösség ellenére – még ha nem kifejezetten szándékoltan is, de – a mai napig fennáll a képzőművészet önmeghatározási igénye.

Nem meglepő módon természetesen a kereskedelmi szféra az, amely jelenünkben a leginkább s ellentmondást nem tűrő módon avatkozik be – kölcsönös elfogadás ide, vagy oda – a művészetről való gondolkodás napi szintű mechanizmusába. Hogy a megannyi lehetséges példa közül csak egy, a magyar képzőművészetre napjainkban erősen ható esetet emeljek be a diskurzusba, akkor a Bozó Szabolcs névvel fémjelzett *cukizmus*<sup>24</sup> jelenséget említhetném. Szabolcs példája kiválóan illusztrálja azt a több évtizedes jelenséget, miszerint „bárból” lehet már gazdaságilag és publicisztikai értelemben vett értéket képviselő alkotó. Ahhoz manapság nem kell már semmilyen mozgalomnak a többi fölé rangsoroló márkajelzését magán viselnie, épp elég, ha a véletlen – történetesen az Instagram – összehozza egy vállalkozó szellemű gallériással. Említése természetesen nem kritikai jellegű, mindössze kiválóan érzékelteti, mennyit is fordult a világ, nem csupán Giorgio Vasari, de a „gyermeknek nevet adni szándékozó” mozgalmak mindent felkavaró megjelenése óta. Egyszerűen szólva, milyen széles terjedelemmel is bír az az úgynevezett „kölcsönös tolerancia” címszó alatt végbemenő egymás mellett élés. Illetve, hogy a XXI. században elmondhatjuk, hogy ma már nincsenek igazán úgynevezett, a földet a helyéből kiforgató mozgalmak, helyettük egyének vannak, s a hozzájuk köthető alkotások.

---

<sup>24</sup> A cukizmus (cuteism) elnevezés az Artmagazin 2021. 03. 14-i interjújából származik. [https://www.artmagazin.hu/articles/interju/cubism\\_helyett\\_cuteism](https://www.artmagazin.hu/articles/interju/cubism_helyett_cuteism) Letöltve: 2023. 07. 19.

De mégis – tudva, hogy a múltat a kivitelezés technikai mikéntje itatta át –, mi jellemezte ezeket a mozgalmakat, pontosabban mi jellemezte a válaszkeresési időszakban készült műveket? Danto szerint az addigiakhoz képest igencsak nagy változás köszöntött be. A korábbi, a technikai rátermettséggel fűszerezett optikai „élményművekhez” képest ugyanis, az előbbi képi koncentrátságához mérten sokszor improvizatívabb, esetlegesebb és kifejezetten felkavaró művek kerültek ki a műtermekből.<sup>25</sup> Ezekben a művekben, amellet, hogy a befogadóban – de magában az alkotóban is – totális bizonytalanságot váltottak ki a világ és a művészet között addig elfogadott határokkal kapcsolatban, az volt még a közös, hogy nem – a korábban megszokottak értelmében vett – remekműveket kívántak létrehozni, hanem korszakokat teremtettek. Ténylegesen a „mi a művészet?” kérdésre próbáltak meg újabb, s újabb megközelítésből választ találni, és nem elsősorban a közönség elkápráztatása volt a céljuk, mint elődeik többségének. Mindez azonban azt vonta maga után, hogy valamilyen elméleti értelmezést kellett, hogy segítségül hívjanak, amely – mind a befogadónak, mind az alkotónak – támpontot tud nyújtani a látvány elfogadásában. Emellett persze azért is, hogy a kísérletező megoldásokban felcsillanó válaszlehetőségeket valahogy kiáltvánnyá fogalmazhassák az eljövendő követők számára. Vagy épp, hogy kritikai viszonyba tudják azt állítani egy másik, az övéktől valamilyen lényegesnek vélt elemben különböző kijelentéssel. A látott tehát önmagában (sokszor) már nem volt elégséges. Hogy a néző (is) tisztában legyen vele, itt valamiféle művészettel van dolga, szükségessé vált tehát, hogy – a régmúltban elegendőnek bizonyult felszíni értelmezést kiegészítendő – a mélyértelmezés<sup>26</sup> megállapításaival támasszák meg, ami elsöre instabilnak találtatott. Eme mélyértelmezés tulajdonképpen a látványból nem egyértelműen kibontakozó, valahol a mélyben megbújó jelentéstartományt hivatott megvilágítani. Egyszerűbben fogalmazva, értelmet adott a sokszor egyébként igencsak kikezdhető vizuális

---

<sup>25</sup> Arthur C. Danto: *id. mű*, 132–138. skk. o. Danto szerint a felkavaró, avagy egyenesen sokkoló elemek igazából csak eszközök, hogy előhívják azt az érzést, mintha „lényünk egy másik dimenziója adna jelet a legmélyebb civilizációs réteg mögül”. Uo. 145.o.

<sup>26</sup> Uo. 61–81. skk. o.

megjelenítéseknek, vagy ahogy Danto fogalmaz, „az értelmező azt mondja meg, milyen mély dolgot jelent egy felszíni dolog”.<sup>27</sup>

De hogyan is képzeljük el a korszak által önmagából kitermelt, a mai napig is a művészeti diskurzusok szerves részét képező úgynevezett értelmezőket? Egyrésztől olyan személyekként, akik a művészetnek a képiségből kiinduló válságát tekintve a – megfelelő ismeretek híján – feldolgozhatatlan látványt igyekeztek olyan retorikai keretek közé szorítani, hogy azok valahogy be- és elfogadhatóbbá tegyék a szóban forgó tárgyakat. Emellett valamilyen nyilatkozatszerűség megfogalmazásának vágya is kifejeződött bennük, amire – legalábbis egy ideig – mint a művészet új definíciójára tekinthettek. Danto egyszerűen „szakértőknek” nevezi őket, akik kizárólagos jogot élveztek, élveznek, hogy ítéletükkel különbséget tegyenek művészet és nem művészet között. Ők azok, akik bemutatják, magyarázzák, hogy adott dolog mennyiben más, több, fontosabb, mint egy másik. Illetve azt írják körül, hogy miért élvezhet előnyt vagy hátrányt a régvolt, avagy egy másik próbálkozás viszonyában valósabb létjogosultságot nyújtó megközelítés. Ők alkotják a művészeti világot – egyfajta hatalmi elitet<sup>28</sup> –, amely annak ellenére, hogy a pusztán optikai illúzióra törekvés zártságából felszabadult művészet tiszta önértelmezését kívánták minden idegszálukkal elősegíteni, valójában maguk is egy zárt, bárki által nem látogatható rendszerbe kényszerítették magukat. Mégpedig azért, mert minden egyes ítéletüket, valamilyen indok, valamilyen – sokszor kifejezetten az adott személyre szabott – szándékoltság generálja, s „ezen indokok rendszerén kívül semmi sem lehet igazán művészet”.<sup>29</sup> Persze ez korántsem jelenti azt, hogy ez a zárt világ homogén lenne, hisz ítéleteiket – természetesen eme zártságon belül – mindig felül lehet bírálni, arról vitát lehet nyitni.<sup>30</sup> Tulajdonképpen ez a folytonos pulzálás, az úgynevezett művészetkritikai egymásnak feszülések adják a mai művészet lélegzetvételének ritmusát. Jelenleg ez – legalábbis úgy tűnik – egyszerűen elengedhetetlen.

Mindenesetre nem válhat akárki csak úgy „tagjává” e klubnak, vannak bizonyos elvárások a belépni vágyókkal szemben. Tudniuk kell ugyanis, hogy hogyan vehetnek

---

<sup>27</sup> Uo. 76. o.

<sup>28</sup> Arthur C. Danto: *id. mű*, 153. o., illetve George Dickel zárt Művészeti Intézmény elméletéről: Richard Shusterman: *A gondolkodó test: Szómaesztétikai esszék*, JATE-Press, Szeged, 2015. 180–181. o. Fordította: Krémer Sándor, Antoni Rita, Csuka Botond, Pavlovski Róbert, Konkoly Ágnes, Bodóné Hofecker Zsuzsanna.

<sup>29</sup> Arthur C. Danto: *id. mű*, 155. o.

<sup>30</sup> Azaz az értelmezésnek is lehet értelmezése, amely vagy igazolja, avagy felülírja azt. Jelen írás ennek egy mérsékeltbb válfaját jeleníti meg.

részt a saját kultúrájukhoz tartozó indokok diskurzusában. Azaz egyrésztől rendelkezniük kell valamilyen eltökélt szándékkal – mint például a galériás részéről a pénz, avagy egy művészetfilozófus számára egy újabb publikációs lehetőség stb. –, másrésztől tudniuk kell ezt megfelelően ütköztetni a többiek hasonló eltökéltséggel bíró irányultságával. Ehhez mindössze el kell sajátítaniuk egyfajta nyelvrendszert, s annak sajátos játékszabályait. Azaz – mily ördögi kör – a műalkotásokat létrehozók köre úgy néz ki Vasari óta – identitás keresés ide vagy oda – napjainkra semmit sem változott. Legalábbis, amennyiben elfogadjuk Danto fejtegetéseit, miszerint innentől a műalkotás nem más, mint a hozzácsatolt értelmezés maga.<sup>31</sup> Azaz a műalkotás egyenlő a tárgyjelleghez mintegy járulékosan társított szöveggel. Ennek fényében a minőség mértékegysége úgy néz ki továbbra is egy eleve kijelölt pályán való minél tökéletesebb egyensúlyozás technikai – csak most már verbális szinten történő – kivitelezésének kérdéskörébe tartozik.<sup>32</sup> Mind az optikai illúziót, mind a mélyértelmet tökélyre vinni vágyó megközelítés ugyanúgy a látványból indul ki, s ehhez mindkettőnek valamilyen repertoárra – míg az elsőnek elsősorban kézi képesség, készség, addig a másiknak retorikai rátermettség elsajátítására –, s annak folyamatos fejlesztésére van szüksége.

Persze az is igaz, hogy a kölcsönös elfogadás jegyében való békés egymás mellett élés manapság már korántsem szít fel akkora tüzet a szakértők körében, mint tette azt az elmúlt évszázad túlnyomó részében, így egyre elterjedtebbek lettek az indokok által vezérelt diskurzusok sokkalta emberbarátibb, szolidabb kiadásai. Többek között – ha nem épp valamilyen költészeti, zenei vagy táncos műsorral készültek a szervezők, akkor – velük találkozhatunk, velük kerülhetünk szembe egy kisebb-nagyobb léptékű – az ár-érték piacot befolyásolni annyira nem tudó – tárlat felvezető részében, mivel az értelmezési vágy az természetesen nem múlt el napjainkig sem. Ők a valamikori úttörő „szakemberek” mai megfelelői – legalábbis egy kiállítási procedúra erejéig –, akik nem mások, mint az adott tárlatot megsegíteni vágyó konferansziék. Akik természetesen – kifejezetten, ha azt a létrehozás metodikája megkívánja – akár maguk az alkotók is lehetnek.

Ezzel, ha jókora vargabetűvel is, de egyfajta válasz forrta ki magát a Diogo Pimentão *Fraction (déployée)* című produktumának kapcsán általános értelemben feltett kérdésre. Történetesen arra, hogy honnan eredhet az a napjainkra kifejezetten

---

<sup>31</sup> Arthur C. Danto: *id. mű*, 53. o., 91. o., illetve 147–171. o.

<sup>32</sup> Uo. 163–164. o

elfogadottá vált szokás, hogy az alkotók vagy egy adott kiállítás moderátora a kiállító teret – nem csupán műtárgyakkal, hanem – az abban elhelyezett meg- vagy elmagyarázó szöveg hangzóival is igyekeznek megtölteni. A fentiekből következően tehát az jelenthető ki, hogy képzőművészeti bemutatókat kísérő, az azt el-, illetve megmagyarázó szövegek miértje tehát magának a művészetnek az önmaga létét firtató kérdésfeltevésében keresendő, melynek az a mindennapi konvencióvá szelídült hozadéka, hogy a bemutatni szándékozott tárgyakat valamilyen elméleti segédlettel vagy kiegészítővel látják el.

## II. AZ ALKOTÁS

### Ablakban homályosan

Pimentão a *Töredék* című munkáját körülölelő némaságával, voltaképpen zárójelezi ezt a sokszor már elvártta szilárdult szokásmechanizmust. Tettével fel kívánja oldani a nézőnek az értelmezések nyújtotta biztonságérzettel kialakult addiktív viszonyát, és egy, a szakemberi ítélettől mentes műtárggyal való (aktív) találkozás aktusát kínálja fel helyette. Valójában két ok vezérli. Egyrészt, hogy ez a fajta ítélet igen intenzív befolyással bír a befogadás autonóm jellegére, s így kétségessé válik annak valódi végbemenetele/megtörténte. Másrészt – ahogy Danto fogalmaz –, hogy minden jó szándéka ellenére az értelmezés nem érinti a világot, így a szövegszinten keletkezett alkotás továbbra sem az életről szól.<sup>33</sup>

Adódik a kérdés, hogy akkor mégis hogyan kell(ene) elképzelnünk egy, a világot érintő műalkotást? Schopenhauer szerint az alkotó abban különbözik az egyszerű embertől, hogy képes megismerni a világ rejtett összefüggéseit, majd ezen tapasztalatait sűríti az alkotásaiba, mintegy oktató jelleggel tárva azokat a befogadók elé. Az így elképzelt műalkotásokat nevezi „metafizikai ablakoknak”, amelyek áttetszősége lehetőséget kínál, nekünk nézőknek, hogy rálássunk a világ mélyebb realitására.<sup>34</sup> Persze az alkotót nem feltétlenül szükséges ilyen metafizikai magasságokba emelni. Érzékenysége ugyanis nem egy kitüntetett képesség, hanem olyan valami, amit minden egyes ember birtokol, még ha nincs is tisztában vele. Az életet érintő, egy idealisztikus képzőművésztypust megtestesítő alkotó tehát mindössze abban különbözik egy másik embertől, hogy ő megteszi, amit egyébként a másik is tehetne, csak valamiért nem tesz meg. Ez pedig nem más, mint a művészeti világ – mind a Vasari-, mind a Dickie-féle változat – időszakos felfüggesztése, s annak az úgynevezett világnak a megtörténni hagyása.<sup>35</sup> Hagyni, hogy amennyi hatás a

---

<sup>33</sup> Arthur C. Danto: *id. mű*, 81. o.

<sup>34</sup> Uo. 37–38. o.

<sup>35</sup> Didi-Huberman, ha nem is szó szerint, de mégis erről a „megtörténni hagyásról” beszél, amikor Rodin lenyomatkészítési eljárásait járja körbe. Georges Didi-Huberman: *id. mű*, 105–110. o., illetve Duchamp „szándékosan megidézett véletlenjének” ecsetelésekor is ezt a gondolatiságot emeli ki. Uo. 148. o.

felfüggesztés révén egyetlen emberre csak zúdulhat, az mind-mind hadd történjen meg. Azaz egy, minimum az adott alkotási mechanizmus erejéig fenntartott, a külsőségek szempontjából tökéletesen indok és szándékmentes hozzáállás gyakorlásáról van szó.

A külsőségek kizárását Pimentão sajátosan, de végső soron igen egyszerűen oldja meg. Kezét – amely egy hagyományos értelemben vett képzőművész legfontosabbika a megvalósítás során – nem a megszokott módon használja. Nem fog (ecsetet, krétát stb.), hanem tart (kockát). Nem megrajzol, hanem megrajzoltat. Pontosabban hagyja, hogy a létrejövő – még ha az aktív közreműködésével is, de – végeredményben önmagát rajzolja meg. Hordozó felületét úgy alakítja ki, hogy a hajtogatással voltaképpen eltünteti azt. Azaz az aktus (idő)tartamára<sup>36</sup> tökéletesen vakká teszi magát. Mindaz, ami a folyamat alatt történik, végig láthatatlan marad számára. Annak csak maradékával szembesül a kocka szétbontásakor, így mint valamiféle pillanatfelvétel lenyomatát élvezheti csupán a megtörténtnek.<sup>37</sup> Az általánosságban elképzelt teremtő átélés helyett így egészen másfajta észlelési képességek erősödnek fel benne.<sup>38</sup> A szem helyére a fül és a (vakon) tapintás lép, valamint az ezek generálta spontán, ösztönös, de mégis elmélyült mozdulatok. Érzékelése, mivel nem kell tudatosan, visszacsatolásokkal tűzdelve követnie a létrehozás mechanikáját, bármerre kalandozhat. Ennek hatására eltávolodik addig determinált irányítói önmagától, s úgy válik egyé a történéssel, hogy annak szerves részévé alakul át. Immár nem bír kitüntetett szereppel, csupán egy a többi (a papír, a kréták, a tér stb.) közül. Ezzel lekerül róla a meghatározottság terhe s érzet szinten a határtalanság szele járja át. A papír hangja, a visszhang döreje és a krétadarabkák morajló zeneisége vezeti csupán, amelynek testileg is teljesen átadja magát. Egyszerűen van.<sup>39</sup> Ezzel tulajdonképpen önmaga is befogadóvá válik. Amit átél, azt sehogy sem tudja szavakkal megfelelően kifejezni. Ez a megfogalmazni nem tudás állapota szintúgy meghatározó jelleggel játszik közre abban, hogy nem magyarázza művét. Már csak azért sem, mert valami más, valami számára jelentékenyebb történik (vele) a folyamat közben.

---

<sup>36</sup> Henri Bergson: *A változás észlelése*, In: Uő. *A gondolkodás és a mozgó. Esszék és előadások*, L'Harmattan, Budapest, 2012. Fordította: Dékány András 106–115. o.

<sup>37</sup> Gnándt Ferenc: *A határon túl – a „test” érintése. Hantai Simon eseménye*, Szakdolgozat, PTE MK, Pécs, 2015. 22. o.

<sup>38</sup> Henri Bergson: *id. mű* 113. o.

<sup>39</sup> Gnándt Ferenc: *id. mű* 11. o.



A teremtő attitűd időszakos zárójelezésével ugyanis az alkotói én kilép a homogén világ meghatározottságából és – még ha csak átmenetileg is de – elveszti addigi identitását. Éppúgy, ahogy az korábban a művészet esetében történt. Tehát ahhoz hasonlóan a Pimentão által általánosságban képviselt alkotói felfogás esetében is egy spontán újradefiniálási kényszer alakul ki az egyénben. Bár mérhető időben természetesen sokkal kisebb intervallumot bejárva. Mégis – a képzőművészet önmeghatározási reflexéhez hasonlóan – az ezt a fajta alkotói mentalitást megtestesítő is kutat, de a külső irányából való megközelítéssel ellentétben döntően a belsőre figyel. Mégpedig az ott – a felfüggesztés okán koordinálatlanul – végbemenő folyamatokra, fel- és ráismerésekre, amelyeket a szabadjára engedett, s így teljes súlyával rázúdult világ gerjeszt benne. Rilket idézve a jelenséget egyfajta gyermeki állapotként legkönnyebb elképzelni, ahogy a konvencionális nyelv (optikai, értelmezési) ignorálásával újra egészben, tisztán érzékelheti a körülötte burjánzót.<sup>40</sup> Mindez egy nem várt önmegkérdőjelezést, s azzal párhuzamosan érvénybe lépő, a kérdésfeltevést tisztázni vágyó önkeresést indít útjára. Ez úgy az alkotó, mind pedig a hétköznapi ember szintjén tulajdonképpen egyszerre megy végbe.

Ilyen módon közelítve hozzá, az e folyamat révén létrejövő alkotás nem más, mint ennek az élménynek – szigorúan nem narratív – kifejeződése. A schopenhaueri megközelítéstől eltérően tehát ezen alkotási felfogás szerint abban nem a világ mélyebb, metafizikai rejtettségei fejeződnek ki,<sup>41</sup> hanem inkább egy kérdésfeltevés, melyet a *Mások* által kreált szabályok általi megfogalmazottság alól való időszakos felszabadulás vált ki.<sup>42</sup> Ez a kérdésfeltevés voltaképpen egy hiányérzetből keletkezik, amit az egészszel szemben érzett távolsága generál. Az egész itt ugyanúgy magába foglalja azt a pozíciót, ahogy addig az alkotó a játékszabályok mentén definiálta magát – de attól most a felfüggesztés okán eltávolodott –, illetve azt az állapotot, ahogy a

---

<sup>40</sup> Vörös Fábián: *Táj és ember viszonya Rilke korai képzőművészeti írásaiban*, In: „Vadon-Város-Virtuális Valóság: Környezetesztétikai Közelítések”, ELTE BTK, Esztétika Tanszék, RCANE Konferencia, 2021. Március 19–20.  
[https://www.youtube.com/watch?v=M3O7JzvpRpg&list=PLlru2UdQN02N\\_JblCPZwetqDk5-IEPs5V&index=3&t=13s](https://www.youtube.com/watch?v=M3O7JzvpRpg&list=PLlru2UdQN02N_JblCPZwetqDk5-IEPs5V&index=3&t=13s) Letöltve: 2023. 07. 23.

<sup>41</sup> És még csak nem is hasznos, vagy minimum érdekes ismereteket sugároznak, hanem azok egyszerűen a valóság közvetlenebb szemléletét adják. Henri Bergson: *id. mű*, 111–112. o.

<sup>42</sup> De az alkotó nem is *egy önmagát kifejező én*, azaz nem arról tudósít, hogy hogyan is dolgozta fel ezt az élményt, hanem magáról a jelenségről, amely majd pusztán a befogadóban fog valamilyen teret nyerni. Úgy is mondhatnánk, hogy a jelenség egyfajta, még működésben levő, annak csak „lefagyasztott állapotát” tárja a néző elé. Ehhez kapcsolódóan: Georges Didi-Huberman: *id. mű*, 200. o.

dolgok – például Leibniz szerint<sup>43</sup> – világunkban egymáshoz rendeződnek, amelyhez pont az ember alkotta szabályok nem engedték eddig közelebb. Így nézve a műalkotást, az a konvenciók biztonságos balanszából kibillent alkotónak, a magát a kibillentettség élményét feldolgozó valamilyen tárgyiasítása, amely ezáltal beazonosíthatatlansága okán az azt szemlélő befogadót is kibillent addig biztosnak vélt – nézői és magánemberi – pozíciójából.

Az így elképzelt műalkotás ugyanis nem hordoz magában semmilyen felismerhető információt a világ – például az adott tárgy előtti ácsorgás hogyanjának – megértéséhez, hanem egyszerűen hatást fejt ki.<sup>44</sup> Hatást fejt ki, azaz, ahogy általában a kijelentést értelmezni szokás, valamilyen véleményt vált ki. Ez lehet helyeslő vagy rosszalló egyaránt – a totális közöny is ide sorolható –, ami azonos bennük, hogy valamilyen értelmező-minősítő mechanizmust feltételeznek. De most nem erről van szó.

Ha ugyanis a szakemberek munkája nem kap szót a folyamatban, akkor az a hatásmechanizmus jó eséllyel meg fog változni. Tehát a hatás attól még nem múlik el, csupán átalakul. Az értelem, avagy a szem tiszta öröme helyett ezen alkotás immár kifejezetten az érzet szintjén lép velünk kapcsolatba. Ez az adott műtárgy általi, elsősorban az érzet szintjén végbemenő kapcsolatfelvétel nagy valószínűséggel valamilyen bizonytalanságot fog kiváltani a szemlélőben, amely, ahogy az az alkotó esetében is végbement, egyfajta kérdésesség érzetében nyilvánul meg. Idealisztikusan nézve, az önmagát kereső alkotó alkotása ugyanúgy elbizonytalanítja a befogadót önmagával kapcsolatban, mint történt az vele is a művészeti világ felfüggesztésekor. S ahogy az alkotó esetében, úgy a befogadó oldaláról is ezen kérdésfeltevésnek egy spontán, de önálló megválaszolási kísérletét feltételezhetjük. Azaz annak értelmezését – ha lehet egyáltalán így nevezni, amiről szó van – ettől fogva már nem egy szakember segítő szavai, hanem a befogadónak csakis kizárólag egyedül véghez vitt önszkenelése fogja megadni. Igaz, hogy ezt is – ahogy az alkotónál is volt – egyszerűen egy megtörténni hagyás aktusaként érdemes inkább elképzelni, mint valamilyen szándékolt önfirtatásként. Azaz az adott pillanatban, az így létrejött átvitel affektusának<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Leibniz végtelen számú *monás*zainak mindegyike eltérő a másiktól, mégis mindegyik valahogy – csak a többihez viszonyítva máshogy – a világ egységét reprezentálja egyazon pillanatban. Somlyó Bálint: *A műalkotás gép, organizmus vagy mikrokozmosz?*, ELTE BTK, Esztétikai Tanszék, Bevezetés az esztétikába előadássorozat, 2021. április 16-i előadás.  
<https://www.youtube.com/watch?v=4pw5ME7ahdc> Letöltés: 2023. 07. 23.

<sup>44</sup> Somlyó Bálint: *id. mű.*

<sup>45</sup> Jacques Rancière: *A felszabadult néző*, Műcsarnok, Budapest, 2011. Fordította: Erhardt Miklós 75. o.

köszönhetően inkább „csak” átjárja valami a nézőt, mintegy befészkelje magát a befogadóba, hogy az majd – persze egyénenként eltérő időtávlatban mérve – a belsőben érlelődve valamiféle hermeneutikai rámutatásként, azaz (ön)ismeretként jelenjen meg a hétköznapokban. Így nézve, ez a röviden bemutatott idealisztikus irány egy olyan fajta kölcsönös részvételt előfeltételező változata az elődeinek, ahol mindkét fél egyformán – spontán, tehát nevezhetjük úgy, hogy önszándékú – munkát fektet be. Azonban azt már nem kifejezetten a látvány megfejtésére, sokkalta inkább az aktus által fellépő távolságérzet áthidalására irányulva. Itt válik igazán érthetővé Pimentão azon szándéka, miszerint a befogadót nem kiszolgálni kívánja, hanem némaságával közös és egyenértékű munkára invitálja.

A schopenhaueri metafizikai ablakot ennek fényében átalakítva az jelenthető ki, hogy a fentiek alapján vett műalkotás inkább olyan ablak, amelyben a nézők maguk is visszatükröződnek. Valahogy úgy, ahogy egy normál értelemben vett ablak esetében, amikor egyszerre látszik az ablak mögött feltárulkozó és a fátyolos, áttetsző, sfumatos arcma az azon át szemlélőnek.<sup>46</sup> Így a fókusz folytonos váltogatásával például látható, hogyan is jelenik meg az arcon egy érzet, amelyet a túloldalon elterülő váltott ki nézőjéből. Tulajdonképpen ez a hatásmechanizmus képzelhető el e műalkotások esetében is. Azok bizonyos érzeteket – nyugalmat, dühöt, meglepedést vagy épp elégedetlenséget stb. – váltanak ki aktuális befogadójukból, mely érzeteket önmagukban jobban megfigyelve, vizsgálgatva azok hogyanját, miértjét, tulajdonképpen önmagukkal kapcsolatban juthatnak új ismeretekhez. Másként fogalmazva, a befogadó, amikor elmerül egy – az eddigi gondolatmenet alapján feltételezett – műalkotásban, akkor a *Másságot* ismeri fel benne, azt, hogy az nem ő. Végül is ez indítja el azon az úton, hogy a mű által kiváltott érzeteket magában ide-oda tologatva feltegye a kérdést: ha nem vagyok azonos azzal, akinek az érzéseit, világképét épp most tekintem meg, akkor mégis ki vagyok én? Ilyen értelemben egy műalkotással való találkozáskor a szemlélő voltaképpen saját magával kerülhet közelebbi viszonyba.<sup>47</sup>

Persze egyáltalán nem lehet azt állítani, hogy az egyén pusztán egy műalkotással való találkozása révén kikezdehetetlen önismeretre tehetne szert. Nem. Ez

---

<sup>46</sup> Rilke: „meglátni a háttérben, a tájban az embert”, In: Vörös Fábán: *id. előadás*.

<sup>47</sup> A konklúzió a 2021. június 10-én, az *Egymásra néző ablakok* című tárlat (Csontváry Múzeum, Pécs) megnyitóján elhangzott beszéden alapul.

[https://www.facebook.com/watch/live/?v=205793481484368&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=205793481484368&ref=watch_permalink) Letöltés: 2023. 07. 23.

egy, a végtelenbe nyúló folyamat, melynek egy lehetséges állomása csupán az alkotással való kommunikáció. Az mindössze esélyt kínál a folyamatba való elmerülésre. Azaz nem ad egyértelműen tiszta választ, csupán sejtet, árnyal valamit. Az az ablak tehát egyértelműsége híján így – bár jó értelemben véve, de – végig homályos marad.

## Ablak – keret

Homályossága ellenére az a műalkotás, amelyben annak nézője valamiképp visszatükröződik, az egyén szintjén ideálisnak tekinthető. Ideális, hisz önmagára irányuló kérdéseket gerjesztve egy, az önmegismerését elősegíthető kereső mechanizmust indít el benne. Az ideális elnevezés ebben az esetben tehát szigorúan csakis az adott nézőnek az adott alkotással való egyedi interakcióját foglalja magába. Azaz csakis az egyén szintjén értendő, és kifejezetten valamiféle, más számára nem észlelt impulzust feltételez (kettejük között), amely – még ha elenyésző mértékben is – valamilyen hatással van vagy lehet nézője későbbi életére. Ez belső, rejtett érték, azaz abszolút nem technikai jellegű. Külsőre ugyanis könnyen előfordulhat, hogy egyáltalán nem, vagy alig-alig tér el egy másik műalkotástól. Egy másiktól, amely talán nem is olyan sokban különbözik tőle ránézésre, mégsem hordozza magában az adott nézővel való aktív kapcsolatfelvétel lehetőségét. Tehát mindössze látványilag nem lehet minden kétséget kizárólag elválasztó vonalat húzni köztük, azaz a megjelenés ebben a kontextusban egyáltalán nem bír megkülönböztető erővel. Ennek fényében mi lehet az, ami miatt az egyik ablakként, míg a másik pusztán látványszinten ragadt műalkotásként funkcionál a kérdéskört illetően? Példának okáért vegyük újra Pimentão falra rögzített papírlapját, amelyre titokzatossága, maszatossága révén minden további nélkül rásüthető a homályos elnevezés. Négyzetessége ezen túl külön asszociációs mezőt nyithat afelé, hogy azt ablak formátumként gondolja el nézője. De nevezhető-e pusztán emiatt idealisztikusnak? Tekinthezünk-e rá úgy, hogy közben biztosra vesszük, hogy abban valaki a saját magán értett nem-azonosságát véli felfedezni, mely hatására – ha nem is ott, azonnal – önvizsgálatot fog tartani? Tehát mitől válhat egy mű az egyén szintjén ideálissá, míg egy másik nem? Mégis miben csúcsosodhat ki az a meghatározó különbség közöttük?

Figyelembe véve, hogy abban az egyén szintjén idealisztikus alkotásban az azt alkotónak az önfeladása általi végtelenségérzete fejeződik ki – ami nem azonos a külső megragadásával –, úgy azt lehet mondhatni, hogy tartalmukban. Mégis hogyan kellene elgondolni ezt a kitélt, amikor reflexből rá lehet vágni, hogy mindegyik valami másról szól, azaz mindegyik valamilyen saját tartalommal rendelkezik? Avagy maga a

tartalmiság és annak aurája hordozná magában az ideális és a nem ideális kategóriákat? Tehát érdemes volna magának a tartalomnak a kérdéskörét kissé jobban körüljárni?

Mint láttuk erre, a nem is olyan egyszerű kérdésre már Danto is megpróbált választ találni Duchamp ready made-jeit vizsgálgatva, és ő e vizsgálódása során a szakemberek nyújtotta értelmezéseknél állapodik meg.<sup>48</sup> Tehát nála az értelmezés az, ami különbséget tesz egy egyszerű tárgy és egy műtárgy között. És egyben az értelmezés az is, ami az adott dolog viszonyában annak valamilyen megfontolás vezérelte tartalmat generál.

Vele ellentétben Horst Bredekamp teljesen más oldalról közelítve keresi a nyitját a kérdésnek. Ennek kifejtéséhez egyenesen Platónig nyúl vissza. Meglátása szerint ugyanis a tartalombéli különbségtétel eredete a görögség mindennapjaiban keresendő. Gondolatmenetében túllép az ilyenkor megszokott, a művészet mimézisként való tételezésének minden további fejtegetés nélküli átvételétől, és igyekszik egy fokkal mélyebben utánajárni, milyen kontextusok is vezettek ehhez a kijelentésig, illetve, hogy hogyan is kell(ene) azt értelmeznünk teljes egészében.<sup>49</sup> Kiemeli hogy, amennyiben mélyebbre ásunk a sorok között, azonnal láthatjuk, hogy Platón nem pusztán egy filozófiai értékítélet megalkotásának vágya motiválta a művészetről való negatív hangvétellű tételezés megfogalmazásakor, hanem inkább az, hogy felismerte mekkora befolyással is bír az – annak minden ága – az emberi cselekedetekre. Bredekamp leszögezi, hogy a sokak által ismert barlanghasonlatában – ahol a tűz mögötti, árnyékot vető mozgó emberek nem mások, mint a művészetet létrehozók megszemélyesítői – Platón tulajdonképpen a képek eredendő hatását ismerte el.<sup>50</sup> Mindezt az *Állam* – illetve a *Törvények* – című művében leírtak sajátos olvasatában látja bizonyítottnak, ahol is véleménye szerint Platón azt (is) fejti ki, hogy milyen aktív, milyen elementáris belső erőt is tulajdonít a képeknek.<sup>51</sup> Valamint azt is, hogy ezt a zabolátlan erőt tiltásokkal szabályozni kell, azaz kordában kell tartani.<sup>52</sup> Úgy gondolta ugyanis, hogy a képek és „árnyékuk” – avagy aurájuk – nagyobb súllyal hatnak az emberre, mint az igazság és

---

<sup>48</sup> Danto a hólapátokat összehasonlítva kutatja annak a miértjét, hogy egyik közülük hogyan kaphat műtárgy státuszt, azaz hogyan válik ideálisabb ready made-é, míg a többi nem.  
Arthur C. Danto: *id. mű*, 39–45. o.

<sup>49</sup> Horst Bredekamp: *Képtus*, Typotex Kiadó, Budapest, 2020. Fordította: Nagy Edina

<sup>50</sup> Uo. 40. o.

<sup>51</sup> Platón elsősorban a táncra, azaz a mozgásra gondolt. Azonban úgy vélte, hogy az a költészetben, illetve a képzőművészetben dinamikus képként ugyanazzal a hatásfokkal él tovább, így gondolatiságát ezen művészeti ágakra is kiterjesztette. Horst Bredekamp: *id. mű*, 43. o.

<sup>52</sup> Uo. 41. o., illetve a művészetet veszélyesnek megőrző filozófia félelmeiről lásd: Arthur C. Danto: *id. mű*, 18–23. o.

ideák fénye, amelyekkel az aktív kapcsolatot mindennél fontosabbnak tartotta. Mindez az általa *megálmodott* ideális állammodell szemszögéből volt igazából visszás felismerés – mely álom pont, hogy az igazság és az ideák égisze alatt formálódott –, épp ezért azt, a cél érdekében, muszáj volt valahogy orvosolni. Bredekamp rámutat, hogy ami felett a témával foglalkozók nagyvonalúan el szoktak siklani az az, hogy Platón könyveiben nemcsak fenntartásainak adott hangot, hanem ugyanakkor el is ismerte a művészetek jótékony és értékes hatását. Természetesen, kifejezetten a már említett állammodell viszonyában értve azt a hatást. Így nézve tett különbséget hasznos és ártalmas befolyásoló erők között.<sup>53</sup> Ártalmas a titulus, amennyiben az szimplán az érzékekre hat, s ezzel olyan káros ösztönöket enged szabadjára, melyek visszataszítanak minket a „gyermeki közönségességbe”. Tehát az a rilkei gyermeki állapot, amelyet a felfüggesztettség vált ki az idealisztikus alkotóból munkája során, és ezáltal egyfajta szabadsággal ajándékozza meg, az az állapot épp kerülendőnek minősült volna ebben a megközelítésben. Mégpedig azért, mert az ilyen gyermeki lét az állam masszív jellegének kialakítása szempontjából igencsak gátló tényezőt személyesít meg, s mint ilyen kárára van a nagy tervnek. Ennek alapján minden művészeti megnyilatkozást, amely pusztán az élmény kedvéért utánoz le egy természetes vagy mesterséges formát, netalán egy jelenséget, azt ebbe a csoportba sorolta. Ez lenne végül is a jól ismert *mimézis* kategória, amely az ok ismeretében nyugodtan egy tiltólistás megbélyegzésként fogható fel.

E tiltás értelmében például Pimentão munkája, mivel az az egyént pusztán az egyénre és nem egy közösségre vonatkoztatott cél érdekében szólítja meg, abszolút fennakadna a platóni szűrőn, és mint nem-művészet kerülne elutasításra. Azaz haszontalan, azaz ártalmas lenne.

Amennyiben azonban az a belső erő az állam szempontjából szükséges szilárd erkölcs példajaként tud funkcionálni, úgy azt nem csupán hasznosnak, hanem kifejezetten ajánlottnak tartotta. Az volt az elképzelése, hogy azokat nemes gesztusok és mozdulatok tanító jellegű bemutatására lehet és kell is használni, ugyanis felismerte, hogy az ember nagyrészt mozgások másolásos elsajátítása révén szocializálódik bele a világba. Fő felismerése ebből fakadóan, hogy a képek nem csupán a mozgásra, de általa a gondolkodásra egyaránt hatnak, és ez utóbbi volt a leglényegesebb számára.<sup>54</sup> Úgy

---

<sup>53</sup> Horst Bredekamp: *id. mű*, 42–43. o.

<sup>54</sup> Uo. 43–44. o.

gondolta tehát, hogy a szép mozdulatokra, taglejtésekre szoktatott ifjúság körében ezzel meg lehet(ne) teremteni önmaguk – a felsőbb célnak megfelelő – alakításának feltételeit, amely elengedhetetlen a szilárd, az egyiptomi példát alapul véve több ezer évre tervezett állam érdekét tartva szem előtt.<sup>55</sup> A művészet e kategóriája bár ugyanúgy a utánczás körébe tartozik, ám az általánosan használt értelmezés ellenében, itt egy szigorúan – *Mások által*<sup>56</sup> – megkomponált, csakis a felsőbbrendűnek vélt cél szempontjából hasznos elképzelések adják az utánczás tárgyát.

Úgyis nézhetjük, hogy Platón ezzel egy újfajta rítus létrehozatalát célozta meg. Ugyanis az addigiak fényében nemes egyszerűséggel középpontot váltott. Míg az a középpont korábban az egyén személyes megtapasztalásában érvényesült, addig most áthelyezte azt egy külső cél megvalósíthatóságára irányozva. A megismerhetetlen (idea) helyett tehát a homogén világ felé fordult, és az általa elképzelt (társadalmi) berendezkedés kiszolgálását helyezte előtérbe. Kategorizálása révén a korábbiakhoz képest éles váltás következett be a művészet megítélésében, egyfajta rítusvesztés, és ezt a hiányt egy mesterségesen kreált minőséggel töltötte fel. Más szóval, profanizálta az addig feltételezhetően szabadfolyású varázslatot. A művészet tárgya, azaz tartalma ennek megfelelően erőteljesen átalakult, és ezzel egyetemben a szerepe is. Ettől fogva nem pusztán a mindennapok (állam) szilárdságát megőrző feladatkör hárult rá az eleve adott leképezése helyett, hanem kritériummá is vált.

Ha a nagyratörő célját végül nem is, egyvalamit mégis elért Platón ennek a szűkre szabott metodikának a megalkotásával. Méghozzá azt, hogy értékes és követendő mintát vázolt az eljövendő, a hozzá hasonlóan egységes tömegekben gondolkodó nemzedékek számára. Így az voltaképpen végigkíséri az európai művészetcsinálás és az arról való gondolkodás történetiségét. Mivel korábbi írásos emlékek nemigen állnak rendelkezésünkre, így azt mondhatjuk, hogy tulajdonképpen ekkor, ezzel a tételezéssel teremtődött meg a cenzúra jelensége. A cenzúráé, amely aztán a későbbiekben minden önmagát önkényesen megszilárdítani szándékozó rendszerszintű csoportosulás nélkülözhetetlen velejárója és összetéveszthetetlen

---

<sup>55</sup> Ez a fontos részlet valamiért elkerülte Danto figyelmét, amikor azt a messzemenő következtetést vont le, miszerint a művészet semmin nem képes változtatni. Arthur C. Danto: *id. mű*, 17–20. o.

<sup>56</sup> A sokszor idézett barlanghasonlattal élve, a rossz tűztől, amelynek kivételését az átlagemberek felelőtlenül érzéki mozgása adja, át kell(ene) ülnünk a jó tűzhöz, ahol is az árnyjátékot már a bölcsek államhű megállapításai és észrevételezései szolgáltatják. Most kristályosodhat ki kicsit jobban, hogy minden vélt jószándékuk ellenére, mi is a gond a Danto-féle szakemberekkel. Így nézve segítő szavaikkal tulajdonképpen ugyanúgy egy valamilyen érdek vezérelte árnyvilágban tartják a befogadót, s a tűztől eltávolodó, a csillagos eget életében először megpillantó egyén kérdésköre fel sem merül bennük.



jellemzője lett. Például a Vasari-féle képzőművészeti program, vagy Dickie zárt, a jelent is átható művészeti világa esetében is. Úgy is mondhatnánk, hogy Platón, a művészet hasznosíthatóságának ilyesforma levezetésével voltaképpen életre hívta az első nem titkoltan, kifejezetten az ember alkotta világra méretezett szándék- és célorientált művészet prototípusát, amely azóta is – hol erőteljesebben, hol csupán a háttérben meghúzódva, de – töretlenül éli világát.

Amennyiben maradunk az ablakhasonlatnál, akkor mindazt, ami a tartalom tekintetében ekkor végbement, azt egyfajta szűkítésként, azaz annak a valamikori szélesre tártnak egy zárt keretek között szorításaként foghatjuk fel. Ezen keret felállítására arra hivatott, hogy elejét vegye a felelőtlen szemlélődésnek, és csak pont annyi rést hagyjon a tekintetnek, amennyi a cél elérése szempontjából feltétlenül szükséges. Mindez tehát a felesleg, a haszontalan gyermeki kirekesztését, távoltageését szolgálja. Jóval később, az ebből fakadó hiány érzete lesz majd az, ami tulajdonképpen meghatározza a művészet XX. századi újradefiniálási kísérleteit. A hiány adta űrt próbálják valahogy megtölteni, bízva abban, hogy az általuk megragadott közelebb visz a keretek ledöntéséhez, de minimum a tágításához. A hibát, ha lehet egyáltalán esetükben hibáról beszélni, ott követik el, hogy az esetek többségében nem az alapokra helyezik megközelítésük fókuszát, hanem a külsőségekben, azaz a technika vagy épp a megfeleltetési retorika felől tárgyalt tartalomban keresik a megoldás eszközt. Összességében tehát továbbra sem néznek be mélyen a színtalpak mögé, így a hiány gyökere, s vele együtt annak kezelhetősége igazából mindvégig rejtve marad számukra.

Természetesen a platóni kitétel az alkotói és a befogadói réteg terén egyaránt változásokat eszközölt. Az alkotó emellett egyszerűen rákényszerült, hogy háttérbe szorítsa a személyes tapasztalása diktálta megfogalmazást, s felcserélje azt egy, a követendő minták (sémák) tanulmányozására alapozó kifejezésmóddal. Ez persze munkamódszerváltást is igényelt, hisz a megismerhetetlent letapogató önkéntelen mozdulatok valószínű többé már nem voltak alkalmasak az új elvárások teljesítésére. A műveknek adott formákat kellett minél tökéletesebben megjeleníteniük, amely magával vonta a kivitelezési mechanizmus folytonos fejlesztésének nyomását is.<sup>57</sup> Azt

---

<sup>57</sup> Platón az *Állam* című könyvében például levezeti, hogyan is kell(ene) festenie egy példakép funkciójú portrénak. Illetve részletesen taglalja az egész testre kiterjedő egyensúly, összhang fontosságát, hogy a nevelési érték a legmagasabb fokot érhesse el, a festményen, szobron és freskón egyaránt. Míg a *Törvények*ben összefoglalja azon elvárásait, hogy az ifjak jegyezzék meg és kövessék az előírt, a szép mozdulatok és taglejtések alkotta formák mintáit, mert csak így hozható létre az erős állammodell magját képező kulturális közösség szellemisége. Horst Bredekamp: *id. mű*, 43–45. o.

is lehet mondani, hogy ez volt a melegágya a később Vasari-nál kicsúcsosodó, a szigorúan technikai jelleg alapján megítélt művészeti minőség térnyerésének, amely egyben életre hívta az öncenzúra mechanikáját is.

Befogadói oldalon ez a tételezés hozta el azt a pillanatot, amikor az egyén a külső célra redukált irányítás okán elvesztette annak lehetőségét, hogy önmagát önön adottságainak megfelelően, kifejezetten önmaga által fogalmazza meg. A mondandó nem rá lett szabva, nem az ő készségeit figyelembe vevő optimális világba-belehelyezkedését igyekezett támogatni, hanem mindezt egy *Más* által elképzelt közjónak rendelte alá. Így önön képe nem egy egészséges, a spontán és változatos tapasztalatainak egymásra épülése folytán körvonalazódott benne, hanem egy tőle független cél érdekében felállításra került sablonba kellett beleilleszkedjen.

Mindezek fényében, annak ellenére, hogy Platón egy erős és összetartó közösség kialakítását álmodta meg, a mesterséges és szigorú mércével mért keretek szűkössége a felszín alatt igen érzékeny áldozatokat követelt. Ez az alkotó, de főképp a befogadó számára a valós éntudat természetes úton történő elérésének elvesztését vonta maga után, mint elsődleges következmény. Mivel ez a következmény, még ha mélyen rejtve is, de végigkíséri a művészet történetiségét, úgy felmerül a kérdés, lehetséges-e korrekciót gyakorolni ezen a sokszor már kérdésként fel sem merülő jelenségen, és amennyiben igen, akkor az hogyan érvényesíthető napjainkban?

Képzőművészeti szempontból nézve ahhoz, hogy ennek a korrekciónak a lehetősége fennállhasson, tehát az alkotó oldaláról muszáj elsősorban történnie valaminek, hisz akarva, akaratlan, mégiscsak az ő keze által szűkül be a néző látótere, amikor az, erről mit sem sejtve, érdeklődve megáll a műve előtt. Azonban ez egyáltalán nem azt jelenti, hogy a változást valamilyen, a külsőre irányuló kritikai érintésben, az annak visszásságait leleplező reformban kellene keresni, hisz az csupán egy újra és újra önmagába forduló felesleges hadakozás lenne, de a keretadta határokat nem tudná átlépni.<sup>58</sup> Még csak azt sem jelenti, hogy az alkotónak tüntetőleg ki kellene vonulnia a társadalmi berendezkedésből, vagy hogy a művészeti világban betöltött esetleges szerepét végleg maga mögött kellene hagynia. Azaz még véletlenül sem szükséges, hogy egy jelentőségteljes elefántcsonttorony vagy lázadó hangvétellű kommuna építésére pazarolja elhivatottságát. A homályosság jelenségének megközelítéséhez

---

<sup>58</sup> Jacques Rancière: *A kritikai szellemről*, In: Uő: *A felszabadult néző*, Műcsarnok, Budapest, 2011., 21–36. o *et passim*. Fordította: Erhardt Miklós.

ugyanis minimálisan épp elegendő, ha az alkotó önön feladásával igyekszik szétfeszíteni a(z ablak)kereteket. Ehhez csupán annyi kell, hogy a gyakorlati tevékenységére terjedőleg időszakosan zárójelezze a mintakövetés mechanikáját. A mintákét, melyek értelemszerűen bár sokat alakultak a platóni szép mozdulatok és nemes gesztusok óta, de még mindig képesek énképalakításra, még mindig hajlamosak homogénizált makró- vagy mikroközösségeket teremteni. Azaz jellegüknek megfelelően átszövi őket, hogy követendő igazodási irányt mutassanak mind alkotójuknak, mind nézőjüknek. Mutatnak, de természetesen a dantói pluralizmus adta békés egymás mellett élés nem csupán választási lehetőséget ajánl az e minták közti önkényes válogatásra, de egyenesen felkínálja az azoktól történő átmeneti elfordulás lehetőségességét is.

Ezzel a lehetőséggel él például Pimentão is, amikor a létrehozói énje felfüggesztésével tulajdonképpen fellazítja a tartalmi retesz ezirányú rögzítettségét, hogy azt az ismeretlensége okán való tágas sokasággal töltsse meg. Minderre tárgyilagosan is rájátszik, ahogy végig mellőzi a keret használatát. Ez nem pusztán a falon hagyott négyzetre igaz, de a hajtogatás során sincs egyetlen fix helyzet – kivéve a leragasztás aktusát, de akkor is csak rövid ideig –, így minden képlékeny, minden folyamatosan mozog, változik. Bemutatójával belépteti a nézőt a létrehozás terébe, illetve annak hangulatába, és leplezetlenül tárja elé annak minden apró kis mozzanatát. Ezzel, ha ideiglenesen is, de felszámolja az alkotó és befogadó között húzódó konvencionális határvonalat, s önmaga után a látogatót is kimozdítja stabilnak vélt helyzetéből. Ez a változás, mozgékonyság a visszarendeződést lezáró négyzet felületén is tetten érhető, még ha mindössze maradékként emlékeztet valamire, ami szavakban még ennyire sem kifejezhető. Persze Pimentão munkája még emiatt sem nevezhető egyértelműen idealisztikusnak, de az mindenesetre elmondható róla, hogy a keretek feloldására irányuló törekvése komolyan magában hordozza annak lehetőségét.

## Madarak és nylon szatyrok

Ugyanezt a problémakört igyekszik körbejárni Fusz Máttyás is doktori értekezésében.<sup>59</sup> Dolgozata egyik jelentős és távolba mutató momentuma, ahogy nevesíti az eddig csak az idealisztikus alkotási metódus révén megnyíló tartalomként tárgyalt mezőt, s ennek megfelelően írásában már konkrétan a valóság elérésének és megragadásának lehetőségeit vizsgálja. A kulcs – meglátása szerint is – az irányítottság felfüggesztésében keresendő, de ezen túllendülve, nála még az esztétizáló élményművészet is száműzésre kerül, kiterjesztve ezzel a valóságnak mint tartalomnak a felszínre törési lehetőségeit.<sup>60</sup> Ezzel a gesztussal, a platóni hasonlattal élve, az árnyképektől szabadult alkotó jelenségét vázolja fel, azaz a barlangból egyedül kitámolygó egyén – az addigiak tükrében átélt – kibillentettségének élményét, amely az idealisztikus alkotáshoz vezető út központi mérföldköve. Tehát amennyiben felfüggesztjük a direkt narrációt, valamint a *mimézist* is, úgy tartalomként nem marad más hátra, mint a befolyásoltságmentes valóság. Valóság, mely nagyon is egybecseng a Platón által preferált igazság és ideák világával, melyekkel az ember pont az árnyképek okán nem képes lényegileg kapcsolatba kerülni. Azonban, ha sikerül megszabadulnia tőlük, akkor valami olyannal találja magát szembe, amit addig egyáltalán nem tapasztalt. S mivel a tapasztalati minőségítéletet nem tudja reflexszerűen segítségül hívni, úgy annak megfogalmazhatatlansága megrendíti az addig szilárdnak vélt pozícióját, és létrejön az az állapot, amely a világról és a benne elfoglalt önmagáról addig elgondoltak felülírására, de legalábbis módszeres átvilágítására sarkalja. Épp ezért nem jelentheti a valóság leképezése annak hű ábrázolását,<sup>61</sup> hisz ebben az állapotban még nem teremtődött meg az az ismeretanyag – se az alkotó, se a befogadó részéről –, amely által az átételt felismerhetővé lehetne tenni. Azt csupán érinteni, azaz érzékeltetni lehet.

---

<sup>59</sup> Fusz Máttyás: *A valósággal való egyezés*, DLA-értekezés, Budapest, MKE, 2021.  
<http://www.mke.hu/sites/default/files/attachment/Fusz%20Ma%CC%81tya%CC%81s%20-%20A%20valo%CC%81sa%CC%81ggal%20valo%CC%81%20egyeze%CC%81s%20DLA%20e%CC%81rtekeze%CC%81s.pdf>, Letöltés: 2023. 07. 24.

<sup>60</sup> Uo. 16. o.

<sup>61</sup> Uo. 7. o.

E kijelentés kivitelezhetőségének kérdésköre, egy sajátos megjelenési formába csomagolva, a gyakorlati szintéren is bemutatásra került *A madarak tapsolnak, amikor felszállnak* című kiállítás apropóján.<sup>62</sup> Igaz a Paksi Képtár terét az ilyenkor megszokott módon különféle műegyüttesek lepték el, azonban azok ebben az esetben megmaradtak a kiegészítő objektumok szintjén, függetlenül azok képzőművészeti értelmzett minőségétől. (4. kép) Az alkotói hármás ugyanis teremtő attitűdjük zárójelezésére fektette elsősorban a hangsúlyt, amikor is tematikájukat egy kifejezetten kívülállóktól összegyűjtött szöveges benyomások csokorba rendezésében határozták meg. Így egyrészt, ha nem is tárgyak formájában, de mégiscsak ready made-vel dolgoztak, s ezzel a duchamp-i kérdést elevenítették fel, vagyis tettükkel kikezdték a műtárgy bebetonozottnak vélt státuszát. Vagyis újraírták a kiállítótér, sőt a művészet bemutatás- és beszédmódjának kereteit egyaránt.<sup>63</sup> Másrészt, épp ez a távolmaradás volt az, amely teljesen kivonta részükről az élmény egészét a konvenciók sokszor bénító béklyója alól, s ezáltal megteremtették annak lehetőségét, hogy egy idealisztikus leképezést tárjanak a látogatók elé. Ennek fényében a fő attrakciót tulajdonképpen egy szemlélődési példagyűjtemény képviselte, amely afféle *képzőművészeti egypercesekbe*<sup>64</sup> tömörítette az egyének a világ apró részleteire való, az átmeneti semmi generálta rácsodálkozás kiváltotta érzeteit. (5–6. kép) Ezen szösszenetek szándékolatlan a modern kor sajátosságai miatt hamar feledésbe merülő, de mégis mindannyiunkban valahol még mindig ott bujkáló gyermeki látás jelenségét idézik meg egy meghatározhatatlan kategóriájú könyv formájában.<sup>65</sup> Központi témája ennek megfelelően a szemlélődés mint az énközpontúság érdek nélküli alternatívája, ahogy az ember mindenféle jelentéktelen hétköznapi helyzetekben, buszmegállóban várakozva, hazafele sétálva stb., egy lélegzetvételnyi szabadság által vezérelve felfedezi a környezetét. A környezetét, amellyel nap mint nap aktív kapcsolatot ápol, de az a belerévülés hatására mégis valahogy máshogy tárul fel számára. Azaz ezek a világ spontán letapogatását valahogy rögzíteni vágyó *képzőművészeti egypercesek* tehát kifejezetten az egyedüllét elcsöndesült állapotában jöttek létre, azaz egy olyan befolyásoltságmentes helyzetben születtek, amely szabad utat adott a környezet

---

<sup>62</sup> <https://paksikeptar.hu/home/a-madarak-tapsolnak-amikor-felszallnak/>, Letöltés: 2023. 07. 24.

<sup>63</sup> [https://www.artmagazin.hu/articles/konyvajanlo/gyermeki\\_latas](https://www.artmagazin.hu/articles/konyvajanlo/gyermeki_latas), Letöltés: 2023. 07. 24.

<sup>64</sup> Uo.

<sup>65</sup> „A videóinterjú tartalma elsőként a paksi kiállításon debütált, majd egy, az archívum, a képregény, a művészkönyv és a szépirodalom határmezsgyéjén lavírozó kiadvány formájában öltött testet.” Uo.

szemlélődő és egyben abszolút öncélú felfedezésének. Ennek hatására a gyűjteményben feloldódnak a személyes–kollektív, illetve objektív–szubjektív határvonalak, s a valóság egyedi szilánkjainak egységes, könyvszerű jelenléte rajzolódik ki benne.

Maga az installálás is mindent elkövetett, hogy ne törje meg ezt a hangulatot, így szándékoltan kerülte a direkt ábrázolások egy légtérben való feltornyosult alkalmazását, és nagyvonalúan mellőzte a téma révén ilyenkor szokásos teoretikus eszmefuttatások behívását is. Ugyanis mindent kizárólag a gyűjteményben szereplő meglátásokra és az azok által kiváltott elmélyülésekre kívánt bízni. A háttérbe vonulásukkal így – csakúgy, mint Pimentão – magát a nézőt emelték be a középpontba, megágyazva ezzel annak a nem túlzó konklúzióknak, miszerint a tárlat valódi műalkotása nem volt más, mint maga a látogatókban kiváltott elmélkedési készlet. Azaz a bemutatott anyag arra ösztökelte az ott megjelenőket, hogy ők maguk is merüljenek el – az imitált vagy valós – magára hagyatottság jótékony élményében, s az így életre hívott önállóságukban fedezzék fel a körülöttük elterülőben az addig rejtettsége okán nem észlelt kis apróságokat. Bolyongásukat az is nagyban segítette, hogy a kiadvány nem követ semmilyen lineáris narratívát, azaz tetszőlegesen lehet ide-oda cikázni a szövegek között, pont úgy, ahogy a tekintet egy ismeretlen környezettel váratlanul találkozáva bőséges és intenzív letapogató mozgást végez.

Igaz, abszolút nem bizonyítható, de ugyanúgy biztosan ki sem zárható, hogy a szövegeket ilyen kötöttségmentesen olvasóban nem alakul-e ki az az állapot, amelyet – közvetetten – az önön elgondolására célirányzott törekvésnek nevezhetnénk. Hisz magárahagyottsága mellett azokban könnyen (ön)magára is találhat. Irányítatlan barangolása már eleve életre hívhatja eltemetett szemlélődő nézőpontját, melyet csak megerősít annak felismerése, hogy a szövegek is mind-mind ezt az alapállást képviselik. Ez megnyugtathatja, s segít neki áthidalni a tárlat anyagának szokatlansága, valamint a mindent részletesen elmagyarázó értelmezés hiányából fakadó bizonytalanságot, hogy szabadjára engedve a benne mélyen feltörő hatásokat az olvasás erejéig elveszítse befogadói attitűdjét, s gyermeki önmaga rajongásával nézzen bele a körülötte elterülő világba. A világba, amely egy elvárások nélküli valóságként villan fel előtte. Ez a gyermeki lét voltaképpen az, ami által az addig megszokott egy ösztönös vizsgálat nagyítója alá kerül, hogy ha csak néhány pillanatra is, de végezetül teremtként alkossa azt újra a saját szája íze szerint.

Mindezek tükrében nyugodtan kijelenthető, hogy e kiadvány formájában materializálódott metódus, kiiktatva mindenféle visszacsatolási készletet, hagyja

szóhoz jutni nézőjét (olvasóját), s nem a konvencionális berögződöttséget követve, a kezét fogva sétáltatja végig egy előre kitaposott tanösvényen. Úgy tűnik tehát, minden adott ahhoz, hogy a példagyűjteményben egy idealisztikus alkotás jelenségét fedezzük fel.

Úgy tűnik, ugyanakkor nem várt veszélyeket is rejt(het) magában. Nem is kicsit. A mások által megélt valóság szemelvényeket tanulmányozva ugyanis a befogadó könnyen az utánczás csapdájába eshet. Mindezt a valahova tartozás mindenkit átjáró csillapíthatatlan vágya és a különféle beilleszkedési modulok során belénk ivódott önkéntelen másolási hajlam generálja. Ehhez társul még az elengedés általános rutintalansága, a megfeleltetésekkel terhes hétköznapok miatt a háttér homályába szelídült szemlélődő készség nehézkes előhívása is. Így hiába lett zárójelezve a befolyásoló erővel bíró értelmező kiegészítés, mégis előfordulhat, hogy a befogadó önön pőre elkalandozása helyett a megszokásokon alapuló utat választja. Azaz észre sem véve – egy „én is pont ilyen gondolatokat szeretnék gyártani” hatásmechanizmustól vezérelve – mintakövetési üzemmódba vált át. Mindezt egész egyszerűen a nyelvi kategória azon sajátossága hozza felszínre, hogy abban érvényesül legjelentősegteljesebben alkalmazkodási hajlandóságunk. Másrésztől, ám korántsem elhanyagolható módon, mégis csak a nyelv az, amelyet a legalapvetőbb eszközként használunk bármilyen átélés prezentálására, nem bízva elége az érzet szintű élmény spontán, de mégis megfelelő kifejeződésében.

A szöveges leképezésekben megbúvó problémafaktor általános érvényét az újrealista filozófiának a valóság megismerésére vonatkoztatott tételezése is kiemeli.<sup>66</sup> Ahogy ez az alig több mint egy évtizedes múltra visszatekintő feltörekvő irányzat rámutat, a valóság, mégpedig annak komplexitása miatt, nyelvileg, tehát ember alkotta jelek révén nem, vagy csak nagyon minimális részben közelíthető meg. Komplex, mivel az nem csupán tárgyakkól, azaz nem csupán fizikai szintből áll. Abba ugyanis ugyanúgy beletartoznak gondolataink, az észleleteink (azaz az érzet), de még az érzelmeink is, amelyek ráadásul – legalábbis Gabriel Markus szerint – maguk is tények, objektumok, realitások.<sup>67</sup> Azaz azzal, hogy valaki a megszokott képzőművészeti

---

<sup>66</sup> Magának az újrealista filozófiának a jelentőségére egyébiránt Fusz is rámutat dolgozatának záró taktusában. Azonban csak említés szinten foglalkozik vele, nem merül el az abban található, a valóság megragadásával kapcsolatos gondolatmenetek vizsgálatában, hanem meghagyja azt a témával a jövőben foglalkozók számára. Fusz Mátyás: *id. mű*, 40. o.

<sup>67</sup> Radics Viktória: *Hoppá, nem az ember körül forog a világ!* Összefoglaló cikk a Horváth Márk, Lovász Ádám és Losoncz Márk jegyezte *A valóság visszatérése* című könyv kapcsán.

konvencióktól eltávolodni szándékozván jóhiszeműen egy másfajta konvencionális nyelvezetet vezet be az alkotói folyamatba, nem csupán megakadályozza a vágyott elrugaszkodás megtörténté válásában, de még az is elmondható, hogy mindössze szemellenzöt cserélt. Márpedig a nyelv mint a megismerés legkonvencionálisabb eleme pont ebbe a megállapításba tartozik. Így a példagyűjtemény annak ellenére, hogy nyitni akar, tulajdonképpen alapjában hordozza magában annak veszélyét, hogy nyitásként értelmezett nagyvonalúsága ugyanúgy bezár, mint ami alól épp fel kívánná szabadítani befogadját. Ugyanis a megszokott minták mellőzésének gesztusával gerjesztett bizonytalanságot nem hagyja meg a gyermeki érzékelés előtérbe araszolásának tiszta aktusában, hanem – akaratán kívül – a szövegek elérhetőségének biztosításával voltaképpen újabb mintákat bocsát a hirtelen támadt elveszettségében ide-oda kapkodó olvasó/néző részére. Ez az elodázott, ám végül mégis feltámasztott mintakövetés tehát szándékolatlanul bár, de ugyanúgy homályt vonhat a néző szemére. Természetesen ez még véletlenül sem tévesztendő össze a feltárult ablak jótékony, abban önön képe képezte homállyal, sokkal inkább egy addig használaton kívüli zsalu vetette ártatlan, de sötét árnyaként érdemes azt elképzelni. Platóni kifejezéssel élve, az azt lapozgató pusztán átül egyik tűztől egy másikhoz, s annak az eddigiektől eltérő árnyjátékait tekinti azontúl valóságosnak.

Ez persze egyáltalán nem azt jelenti, hogy a nyelvi úton történő megközelítéseket minden módon kerülni kellene. Hisz végül is nem rossz tűzről van itt szó – ezt fontos kiemelni –, csupán arról, hogy az illető bár úgy hiszi, de mégsem sikerült elhagynia azt a barlangot. Mert ahogy Gabriel Markus is kiemeli, egyik – nyelvi, képzőművészeti, természettudományos stb. – igazság sem tüntethető ki a többivel szemben, ugyanis a valóság összetételét tekintve annak az *csak az egyik értelmezője*, megállapításai nem többek egy másik megközelítésnél.<sup>68</sup> Már csak azért sem, mert az újrealisták szerint nem létezik – legalábbis eddig nem – olyan *superperspektíva*, ahonnan minden egyszerre átfogható. Így a valóság viszonyában, a teljesség helyett mindössze *világó részletek adottak számunkra*, mivel *jóval több a valóság, mint puszta interpretáció*. Tehát mindegy mit is él át az alkotó – legyen az idealisztikusságra törekvő, vagy akár más mentalitással rendelkező is –, annak az

---

<https://dunszt.sk/2019/12/18/hoppa-nem-az-ember-korul-forog-a-vilag/>, Letöltés: 2023. 07. 24.

<sup>68</sup> Radics Viktória: *id. mű.*



átéltnek csupán részleteit tudja rögzíteni, alkalmazzon bárminemű leképezési eljárást is.

Így még érthetőbbé válik Pimentão indokolatlannak tűnő némasága és címadása – *Fraction*, hányad, rész – is. A nyelv szerepkörének zárójelezésével tulajdonképpen más, érzékenyebb csatornákra kívánja terelni a valósággal való kapcsolatfelvétel lehetőségét. A markusi törvényszerűséget egyszerűen azzal próbálja áthidalni, hogy nyilvánossá teszi magának a megtörténésnek a folyamatát. A töredezettség természetesen így is megmarad, de a hangulatiság, a szigorú és mégis kötetlen mozgás lekövetése szélesebb ablakot tár ki nézőjének, megsokszorozva azzal annak tényleges átélési esélyeit. Illetve, magában a címben még egyfajta, a befogadó irányába mutató üzenet is benne foglaltatik, ami arra utal, hogy a bemutatott teljes megértése nem lehetséges, mintegy felmentve ezzel a nézőt az erre irányuló szükségtelen készletétől.

Mindenesetre, egy hozzá hasonló szemlélettel talán szerencsésebb, ha az a valóság mint tartalom megnyilvánulását célzó idealisztikus alkotás a szöveges minőségek megnyitása helyett inkább az érzet területére helyezi a hangsúlyt, amelyet nyugodtan értelmezhetünk egyfajta nem-nyelvként történő jelenségként. Ennek fényében az pont az ideiglenességet, a most épp így, de legközelebb valószínű másként érzetét közvetítheti, egyfajta nyitott megfigyelési pozíció felvételére sarkalva az aktuális befogadói egyént. Így egy fokkal könnyebben elképzelhető, hogy annak szemlélődési aktusa ténylegesen el tud rugaszkodni a bevett formuláktól, s ezáltal valóban képessé válik megérinteni a valóság komplexitásának valamely, kifejezetten csakis a számára előtűnő szegmensét.

Ebből a szempontból mindenképpen figyelemre méltó az az attitűd, amit Koroncz Endre képvisel a *Ploubuter Park*<sup>69</sup> elnevezésű kutatása kapcsán. Projektében már több mint egy évtizede foglalkozik a valóság kérdéskörével. Igaz, annak nem a szó szerinti konkrétságában. Nála ugyanis a valóság komplexitása az öntörvényű szél képében sűrűsödik össze. Ez az őselem a különböző kulturális megközelítésekben sokszor az abszolútum mint a minden lehelete jelent meg a történelem folyamán, de Koronczit nem ez érdekli igazán. Legalábbis nem ez a jelentéstöbblet vizsgálódásának sorvezetője. Ami számára lényeges, az a szél azon fő ismérve, miszerint az igazából megismerhetetlen, s lényegileg megfoghatatlan. Olyan létező, amely megzabolázhatatlanul van jelen mindenhol, ha akarja az ember, ha nem. Akárhányszor

---

<sup>69</sup> <http://www.koroncz.hu/ploubuterpark/index.html>, Letöltés: 2023. 07. 24.

is találkozunk vele, akármennyi tapasztalatot is szereztünk már vele szemben és akármennyire is mindössze egyetlen gyűjtőnév mögé is sűrítettük felhalmozódott ismereteinket – ugyanúgy, mint a valóság esetében – mégis mindig valami mással találjuk szembe magunkat. Sohasem ugyanazzal, maximum valami hasonlóval. Így ez a rengeteg munkaórát felölelő, és a teremtői alkotó ént jószerivel csupán a részvétel szintjén tartó vállalkozás mindössze egyetlen szilárd hozadékkal bír idáig, mégpedig azzal, hogy a szélről (valóságról) nem lehet semmilyen konkrétumot sem elmondani vagy megjeleníteni, kivéve annyit, hogy van.<sup>70</sup>

Tehát csupán egyetlen lehetőség van vele szemben: megfigyelni, érzékelni folyamatos változásait és elfogadni olyannak, épp amilyen. Koronczai gyakorlatilag ezt a sokféleséget gyűjtögeti csokorba – megint csak egyfajta ready made jelleget hozva a felszínre – immáron több mint tíz éve. A Gabriel Markus-féle komplex valóságmodellhez hasonlóan ő is többretegűnek, többfajtanak térképezi fel a szelet, amelyet nem lehet egészében – se elméletileg, se gyakorlatilag – semmilyen módon befogni. Az általa életre hívott kategóriák, az anyagtalan és megfoghatatlan könnyedséggel bíró *lelkek*<sup>71</sup> csak a letapogatásban segítik, de, ahogy mondja, azokat egyáltalán nem tartja kizárólagosoknak.<sup>72</sup> Mindössze azon elv mentén halad, miszerint a szél soha nem válik láthatóvá, azt igazából csakis annak következményei által tapasztalhatjuk meg.<sup>73</sup> A *lelkek* tehát bármik, bárhol lehetnek, ha az ember a megfelelő figyelmet szenteli a felbukkanásuknak. Épp ezért hol csupán lesben áll, s begyűjti ezeket a következményeket – nylon szatyrok (7. kép) –, hol ő maga állít csapdákat – takarófoliák (8. kép) – a szélnek, hogy az felfedhesse időben és térben aktuális önmagát.

Ilyen csapda maga az ember is, ahogy útját állja, ahogy testisége révén megtöri a szél egyébként feltartóztatatlanul hömpölygő mozgását.<sup>74</sup> Így nézve az idealisztikus alkotó jelensége is olyan független testként fogható fel, amely szándékolatlanul beleáll, illetve felszabadultsága okán szinte belezuhan a szélbe, a mindent átjáró valóságba. Ennek értelmében, az ezzel a zuhanással azonos időben folyó munkálatai során azon élményeit igyekszik valamilyen formátumban megragadni, ahogy az a való

---

<sup>70</sup> Koronczai Endre: *Megfestem a szelet*

<https://www.youtube.com/watch?v=4yepL-vCuTU&t=16s>, Letöltés: 2023. 07. 24.

<sup>71</sup> Koronczai Endre: Ploubuter Park, Budapest Történeti Múzeum, Budapest, 2013. 6. o.

<sup>72</sup> Elhangzott a DNM 2022 / Debreceni Nemzetközi Művésztelep – Modem prezentációs programjában 2022. július 25-én.

<sup>73</sup> Koronczai Endre: *id. mű*, 6. o.

<sup>74</sup> Tillmann József A.: *Széljegyzetek a szélhez*, <https://www.prae.hu/article/6095-szeljegyzetek-a-szelhez/>, Letöltés: 2023. 07. 24.

akadálytalanul átjárja pillanatnyi létének minden zegzugát, hogy azután, ahogyan jött, rögtön tova is lebbenjen. Ami ebből visszamarad, az végső soron alig több egy mély borzongásnál, amely azonban az esetek túlnyomó többségében épp elegendő ahhoz, hogy az a nézőben is ugyanúgy kiváltsa egy spontán hidegrázás érzetét.

A begyűjtésből, a csapdázásból következőleg Koronczi is egy gyűjtemény felállításán dolgozik. Abban szorosan igazodik ehhez a testiségre kihegyezett elgondoláshoz, amikor is, az egyébként többnyire szemétként értelmezett tárgyakat emberi jellemzőkkel ruházza fel, ahogy átjárja, mintegy megszállja őket a szél, azaz (át)lelkesülnek.<sup>75</sup> Mindez azonban továbbra is csupán az illusztráció része, hogy az emberi tulajdonságok sokrétűségével még jobban rámutathasson a szél komplexitására. Azaz az általa eddig összegyűjtött anyag egyike sem a tárgy- vagy metaforikus jellege okán fontos a számára. Hanem azért, mert – ha már a klasszikus képzőművészeti megközelítések erre nem nyújtanak neki kielégítő lehetőséget, úgy – segítségükkel néhány pillanatra felfedhető, ami egyébként – bár ott van mindenhol, de számunkra lényegében – láthatatlan. Ennek megfelelően munkájának vezérfonala, hogy a *lelkek* a hétköznapok bármilyen jelentéktelen momentumában feltűnhetnek. Igazából mindig ott vannak, de alkalomadtán annyira szelídek, simulékonyak, hogy érzékelésükhöz jól ütemezett, ám mégis céltalan (el)mélázásra van szükség. Ez újra és újra izzásba hozott koncentrációt igényel. Le kell csatlakoznia a mindennapok mintázatokkal terhelt látványvilágáról és az így felszabadult érzékelését belevetnie az egyébként mozdulatlanak tűnő tájba. Így akadnak horgára a városi lét (át)lelkesült nylon szatyrjai, vagy villannak fel kiváló csapdázási lehetőségek előtt egy más részére akár semmitmondó helyszínen. Nyelvkészletét igyekszik kordában tartani még imitált – például Kiscelli Múzeum – körülmények között is, azaz összegyűjtött következményeit a példatárral ellentétben nem szavakkal tálalja. Megfogalmazásai inkább csak önmaga számára széljegyzetekként íródnak, hogy kategóriákba rendezett tapasztalásai újra meg újra felhívhassák figyelmét – a szélként vizsgált valóság megismerésére feltett – vállalkozása lehetetlen és ezért végtelen mivoltára. Tehát nem követi el a mintaadás hibáját, csupán érzékeltet, csupán rámutat milyen láthatatlan tényező is öleli körbe megfelelési kényszerekkel átittott mindennapi rohanásainkat, ezért az – csakúgy, mint Pimentão esetében – végig megmarad a homályosság szintjén. Ebből kifolyólag mindent megtesz, hogy a néző lehetőleg ne az ő kikezdetlennek tűnő értelmezéseivel

---

<sup>75</sup> Koronczi Endre: *id. mű*, 14. o.

találja szemben magát, hanem a megérintett tükreben lehetőség szerint a saját testiségén értelmezett személyes élményét élje át, pont úgy, ahogy azt az egyedi szemlélődési készsége felkínálja számára.

### III. A TEST

#### Itt és most

Ahhoz tehát, hogy az idealisztikus alkotás képessé váljon a befogadói aktus szabadabbá tételének megteremtésére, legelőször is magának az alkotónak kell(ene) függetlenednie a kétely nélküli mintakövetés reflexszerűsége alól. Ez mind elméleti,<sup>76</sup> mind gyakorlati téren értett átmeneti elhatárolódást foglal magába. Az alkotói attitűd ezen háttérbe húzódása – ha időszakosan is, de – felidéri a gyermeki én mindent feltérképezni vágyó kíváncsiságát, újra élesítve ezzel az egyén szemlélődő érzékenységét. Csakis így valósulhat meg a valósággal való feltétlen kapcsolatfelvétel, amely élmény narráció mentes alkotásba sűrítése tárja tulajdonképpen olyan szélesre az ablakot, hogy abban a nézője homályos képe feltűnhessen. Hogy ez az érzékenység minél kifinomultabb, minél tágasabb teret ölelő, s mindenekelőtt minél ösztönszerűbb lehessen, ahhoz a bergsoni elgondolást követve az észlelési készségek fejlesztése ajánlott.<sup>77</sup> Persze mindez önkéntes alapon lép igazán érvénybe, hisz annak hiányában az semmiben nem különbözne attól, ami alól fel szeretne szabadulni.

Az autonómiára törekvést a kontrolált mintázatokban rejlő nemkívánatos következmények hívják voltaképpen életre, ahogy azok egy bizonyos csoport egységessége érdekében feláldozzák az egyediség természetes kialakulását, fals (ön)tudatot kölcsönözve ezzel úgy alkotói, mint befogadói szinten egyaránt. Láttuk, hogy a platóni elgondolás farvizén évszázadok alatt kialakult leképezési módszertanok Danto szakembereihez hasonlóan azt láttatják, amit aktuális céljuk szükségessé tett megkövetel. A különbség köztük mindössze annyi, hogy míg utóbbi ezt szellemi szinten viszi végbe, addig előbbi a mozdulatok felől közelít, és a mozgáskultúra

---

<sup>76</sup> Beat Wyss szerint mind a művészettörténeti, mind a művészetteóriai olvasmányok egyaránt az epigonizmus, azaz az alkotói önállótlan csapdájába zárják az egyént, aki így egyre távolabb kerül a valósággal való tiszta érintkezés ábrándjától.

Beat Wyss: *A láthatatlan ikonológiája. A modern titkos tanai*, Pannonhalmi Szemle, 2005/II.

Fordította: Tillmann J. A.

<https://tillmannforditasok.wordpress.com/2010/06/30/beat-wyss-a-lathatatlan-ikonologiaja-a-modern-titikos-tanai/>, Letöltés: 2023. 07. 24.

<sup>77</sup> Meglátása szerint ugyanis az elméleti, valamint a technikai repertoár mind csupán az észlelés gyengeségét hivatottak ellensúlyozni. Henri Bergson: *id. mű*, 107. o.

kordában tartásával igyekszik elérni ugyanazt. Azaz valamilyen okból kifolyólag meghatározott irányba terelni a nézőt. Ezzel az akaratán kívül külső irányítás alá kerül, ami a sorozatos ismétlődések okán árnyékot vethet egészséges önmeghatározására. Erre utal Rancière is, amikor felveti, hogy a múlt század elméleti vitáiból kibontakozott művészeti alapállás teljesen maga alá gyűrte a befogadói lét érzékeny pozícióját, amin valahogy változtatni kell.<sup>78</sup> Mindezt egy retorikai reformban látja leginkább kivitelezhetőnek. Legalábbis egyáltalán nem tesz arra utalást, hogy ezirányban egyéb alternatívákat is megfelelőnek tartana. Azonban, amennyiben felhasználjuk a platóni felismerés végkövetkeztetését, történetesen, hogy a mozgásnak milyen meghatározó szerepe is van az öntudat alakulásában, úgy újfajta megközelítés birtokába juthatunk, azaz a test–szellem kapcsolat sajátos felfogása kerül előtérbe. Lényege, hogy a másként látás (érzékelés), és ebből kifolyólag a másként alkotás előcsalogatását a test irányából célszerű elkezdni, azaz mindenekelőtt a berögzült mozgásmechanizmusok feloldására kell fektetni a hangsúlyt.

Ez az elgondolás korántsem új keletű. A művészeti megfogalmazás minőségének ilyen irányú elmozdítása kapcsán már a Bauhausban feltűnt annak gyakorlati alkalmazása Johannes Itten személyében 1920 és 1923 között. Alternatív oktatási módszere többek között abból állt, hogy a diákok belső impulzusait légzőgyakorlatok, gimnasztika és meditáció segítségével igyekezett felszabadítani, mert úgy látta, így lehet igazán eltávolodni az akadémiai elvektől, amely zárt látásmódot hordoz magában. Mindennek természetesen megvoltak a maga előzményei. A pedagógiai programjának alappilléret adó gimnasztikai gyakorlatokat és a torna utáni automatikus rajzok metodikáját is korábbi professzoraitól sajátította el.<sup>79</sup> A professzoraitól, akik maguk is egy, a kort átható nagyobb szemléletváltási hozzáállás képviselői voltak.

Mint megannyi – később meghatározó jelentőséggel bíró – esemény kiindulópontja esetében, amikor az nem köthető egyetlen konkrét történelmi helyszínhez, időponthoz vagy személyhez, úgy az *életreform mozgalom* eredete sem határolható be kizárólagos pontossággal. Leginkább az ipari forradalomhoz szokás kötni a kialakulását, amely a mai napig érzékelhető változást váltott ki mind Európában, mind az Egyesült Államokban társadalmi, tudományos, illetve kulturális szinten

---

<sup>78</sup> Jacques Rancière: *id. mű*, 11. o. skk.

<sup>79</sup> Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor kiadó, Pécs, 2010., 59–77. o. skk.

egyaránt. Központi hajtóerejét a természethez való visszatérés, az öngyógyítás és az elveszett kozmikus teljesség, valamint spiritualitás keresése adta. Azaz a tudatos jelenlét felidézése. Ennek megfelelően messzemenőig felértékelődött az aktív és cselekvő ember szerepe, de ami a legfontosabb, hogy az egész mozgalom egy testkultúrára épülő individuális reformtörekvés mentén forrta ki magát igazán. Így újraértelmezve az addigi konvenciókat, nagy hangsúlyt fektettek az emberi test higiéniájára, ápolására, felszabadítására, és nem utolsósorban esztétikai tökéletesítésére. Ugyanis a kívánt változásokat elsősorban nem politikai reformoktól vagy bármilyen forradalmi/kritikai hangvételtől remélték, hanem az *itt és most* elve mentén megvalósuló egyéni és csoportos tettektől várták, amely elhozza a jövő új emberének testi és lelki betegségeiktől egyaránt mentes, harmonikus világát.

A téma kutatásának jelenlegi álláspontja szerint eme korszellem művészetileg is értelmezhető jelenléte mindenestre legelőször Angliában<sup>80</sup> érezte számottevő hatását. A teljesség igénye nélkül ennek köszönhető többek között az *Arts and Crafts* mozgalom megalapítása, illetve a preraffaelita művészek azon új szemlélete, ahogy az észak-amerikai kommunális életközösségek mintájára megteremtették a majdani művésztelepek előképeit. Természetesen a hozzáállás megváltozása más országokban is karakteres jegyeket hagyott maga után. Ilyen volt Franciaországban az art nouveau vagy a plein air irányzat feltűnése, amely utóbbi a XX. századi festészetet alapjaiban átrendező impresszionizmus melegágya. A test előtérbe helyezésének jelensége leginkább a spanyol Escuela Moderna megjelenésében érhető tetten, ahol a gyermekközpontú nevelés kifejezetten a mindennapi testedzésre és a gyakorlati tapasztaláson alapuló tanulásra épült. Az egyszerű, hétköznapi ember világának az akadémikus művészettel szemben való alkalmazása is itt fejtette ki az egyik legjelentősebb hatását, amikor is a Dali, Buñuel, valamint Garcia Lorca nevével fémjelzett avantgárd színház és film elkezdte ötvözni a népszínházi hagyományokat az antirealizmussal.

Ám Németország volt az, ahol az *életreform mozgalmak* gondolatisága a leginkább megvalósult a gyakorlatban is. Mindehhez jelentős szellemi forrással rendelkeztek a Schopenhauer és Nietzsche által reprezentált német életfilozófia révén.<sup>81</sup> Ennek az áramlatnak volt oszlopos bástyája az 1919. áprilisában, Weimarban nyílt

---

<sup>80</sup> *Rejtett történetek, az életreform-mozgalmak és a művészetek*, Múcsarnok, Budapest. 2018., Szerkesztő: Németh András, Ehrehard Skiera. 161–173. o.

<sup>81</sup> Uo. 26. o., illetve 235. o.

Bauhaus intézménye is. Itt minden adott volt Itten számára ahhoz, hogy a reformpedagógia hagyományait tudatosan, azokat a gyakorlati szintérre is kiterjesztve alkalmazza. Egyértelmű célja a megfeleltetések diktálta kritika helyett egy bátorító, a gyermeki világlátás egészét, s az abból fakadó zsenialitást megőrző oktatási módszer kialakítása volt. Ennek megfelelően legelőször is feltérképezte, hogy az adott növendéknek mihez van leginkább érzéke (szín, ritmus, irány stb.), és a továbbiakban kifejezetten ennek a készségnek a fejlesztését tartotta alapvető nevelői feladatának. Így minden tevékenységet úgy állított össze, hogy az a konkrét hallgató pszichikumához és fizikumához, valamint e kettő egyedi koordinálásához igazodjon.<sup>82</sup> Ezt a kettős kapcsolódást igyekezett minél inkább fejleszteni a különböző gimnasztikai gyakorlatokkal. Órái testgyakorlással, légző- és mozgásgyakorlatokkal kezdődtek, amelyek során a művészi kifejezéssel analóg elemeket tudatosított a hallgatóiban, mint például a tér, ritmus vagy épp lendület. Úgy gondolta, hogy az intenzitás testileg való folyamatos érzékeltetésével lehet a legegyszerűbben olyan állapotba kerülni, amelyben a koncentráció és az alkotómunka építő jellegű egymásra hatása a leginkább érvényre jut. Alapállása a *nietzschei kizáró ösztönök*<sup>83</sup> felszínre hozása volt, amelyeket a komfortzónák felfüggesztésével igyekezett elérni. Ennek értelmében az óra eleji gyakorlatsorokat gyakran táncos, illetve zenei feladatokkal töltötte meg, hogy a belső harmóniára irányuló készség a lehető legváltozatosabb impulzusokat élje át. Lépésével voltaképpen az alkotó befogadói énjét kívánta élesíteni, hogy az, a valóság viszonyában újra kötöttségektől mentes nézővé szelídjön. Így teremtett esélyt arra, hogy növendékei eltávolodjanak vélt vagy kifejezetten tanult valóságmodelljüktől, s ehelyett azt tisztán a maga valójában érzékeljék. Úgy gondolta tehát, hogy a test koncentrált karbantartása az az út, amely mentén a Nietzsche által megfogalmazott *Übermensch*,<sup>84</sup> azaz a (meg)csinált emberen túllépett ember önállósága a leginkább elérhető.

Amennyiben ezek alapján tekintünk Pimentão munkájára, úgy láthatjuk, hogy azt is egyfajta harmóniakeresés, vagyis a test koncentrált használatán nyugvó megfogalmazási metodika hatja át. Igaz ő nem előzetesen hangolódik rá testileg a folyamatra, hanem a látogatók szeme látára viszi végbe átlényegülését. Mozdulatai bár

---

<sup>82</sup> Iványi Jozefa: *A Bauhause pedagógiájáról*, Iskolakutúra, 1999/11. 39. o.

[http://real.mtak.hu/61502/1/EPA00011\\_iskolakultura\\_1999\\_11\\_033-041.pdf](http://real.mtak.hu/61502/1/EPA00011_iskolakultura_1999_11_033-041.pdf) Letöltve: 2023. 07. 24.

<sup>83</sup> Byung-Chul Han: *A kiegész társadalma*, Typotex, Budapest, 2019. 44–45. o. Fordította: Miklódy Dóra, Simon-Szabó Ágnes.

<sup>84</sup> A kifejezés e dolgozatban egy igen sajátos jelentéstartománnyal lett felruházva: a képzelten önmagát meghaladó, azaz valós öntudatára ébredt ember, amely valószínűleg a legközelebb áll Nietzsche eredeti elgondolásához. In: *Rejtett történetek, az életreform-mozgalmak és a művészetek*, 26. o., illetve 235. o.



kötetlenek, mégis kimértek, s úgy tűnik minden a fizikai paramétereinek megfelelően lett kitalálva. Bár egyes hajtogató mozdulatnál előfordul, hogy kifacsart testhelyzetet vesz fel, az mégis végig látszik, hogy hosszú karjai pont elégségesek ahhoz, hogy erőlködés nélkül elérje a papírlap egyébként távolinak tűnő pontjait. Voltaképpen ezzel a saját fizikai adottságaira hangolással végig meg tud maradni egy harmonikus mozgásban történő elmerülésben.

A fentiek viszonyában bemutatójának talán mégis legjellegzetesebb eleme az egyenletes légzés, melyet egészen a képből történő kivonulásáig fenntart. Ez magában a munkában is kifejeződik, ahogy a lapból kocka, majd újra lap lesz. Belégzés – bent tart –, majd kilégzés. Mindez szellemi nyitottságot sugall, ahogy szüretlenül fogadja be az addig a pillanatig nem, vagy teljesen máshogy érzékeltet, majd ugyanilyen nagyvonalúan tova is engedi.

Bár Itten alternatív módszere úgy tűnhet, abszolút követendő például szolgálhat az idealisztikus alkotást illető gondolatmenethez, mégsem tekinthető egyértelműen annak. Elsősorban azért, mert az a szüretlen átélés igencsak kétséges esetében. Ugyanis az a teljes átélés nála nem a markusi komplexitás jegyében nyert elgondolást, hanem annak pusztán egy aprócska részletében vélte meglátni a mindent átjáró fényt. Ez a fényes pont a *mazdaznan*,<sup>85</sup> egy alapjában perzsa eredetű vallás volt számára, amelynek, mint minden más vallásnak, megvoltak a maga szabályai, kötöttségei.<sup>86</sup> Ezek megszürték az átélt minőségét, s ezért – az idealisztikus program viszonyában – azt a *puszta interpretáció* szintjén tartották. Mindez az önkéntesség kérdésére is kihatással lehetett. Nincsenek ugyanis megbízható feljegyzések arról, hogy önkéntes alapon, avagy elvárt jelleggel vettek-e részt a növendékek eme testkultúrára épülő reformprogramban. Mivel a diákság nagy része a rajongásig kötődött hozzá, valószínű, hogy abban hitbéli elkötelezettségük is nagyban szerepet játszott, amely azonban már manipulatív erővel bíró, így minimum kérdéses a mintamentessége.

---

<sup>85</sup> Uo. 207–208. o.

<sup>86</sup> Ilyen volt például a valláshoz tartozó dresscode, amely értelmében Itten nem csupán kopaszra vágta haját, hanem egy, a mozgáskultúrájára bizton ható szerzetesi ruhát viselt állandóan. Forgács Éva: *id. mű*, 63. o.

## Habitus

A mintakövetés problematikájának taglalásakor nem kifejezetten magának a követés mechanizmusának kikezdésén van a hangsúly. Ugyanis az a valahova tartozás, a bizonyos közösségekbe rendeződés elvét követve az esetek jelentős hányadában egyszerűen elengedhetetlen. A folyamatosan visszatérő kritikai fennhang elsősorban a mintákban fellelhető minőségekre vonatkozik. Az idealisztikus alkotási metodika mentén kibontakozó elgondolást véve alapul, ezen minőségek nem külső jegyeik, hanem hatásfokuk alapján mérve kerülnek górcső alá. Vizsgálatuk ennek értelmében az azokat befogadó pszichikumára és fizikumára kifejtett hatásokra fókuszál. Pont úgy, ahogy az már Itten pedagógiai programjában is megjelent az elmúlt évszázadban. Azaz, hogy az mennyire van hangsúlyban a megszólított egyedi készségeinek határvonalával.

Byung-Chul Han nagyobb léptékben gondolkodva, abban látja a probléma napjainkra vonatkoztatható gyökerét, hogy a fegyelmező társadalmat meghaladó, a jelent képező megengedő társadalmi és kulturális berendezkedés okán az ember a valós énje kiaknázása helyett, az esetek többségében, folyamatosan egy ideális ént kerget.<sup>87</sup> Ezzel a tetteivel a kiteljesedést célozza meg, ám – szándékával ellentétben – tulajdonképpen önmagát zsákmányolja ki. Az ideális én álmát a megváltozott kommunikáció ülteti el a hétköznapi emberben, ahogy az azt sulykolja belé, hogy bármi, bárki lehet, azaz, hogy énképének csakis saját fantáziája szabhat határt. Ez a Han szerint túlzó hurraoptimizmus egyáltalán nem veszi figyelembe az egyén egyedi készségeit, adottságait, és mintáit is úgy alakítja, hogy befogadójában fel se merüljön ennek rá vonatkoztatható visszássága. Mindezt kissé rideg általánosítással úgy konstatálja, hogy az európai kulturális örökségen nevelkedő polgárok a sokak számára lehetetlen szüntelen hajszolása miatt mára teljesen kimerültek, sőt, egyenesen kiégtek.

Ez a vélekedés természetesen egyáltalán nem számít elszigeteltnek az embert beágyazottságában vizsgáló kutatásokat képviselők körében. Richard Shusterman szerint ezek az ellentmondások – nyilvánvaló vagy burkolt formában – meghatározó, az egészséges énképet nagyban befolyásoló testi tüneteket okoznak.<sup>88</sup> Azonban még

---

<sup>87</sup> Byung-Chul Han: *id. mű*, 87–91. o.

<sup>88</sup> Richard Shusterman: *id. mű*, 139–142. o.

ezen is továbbmegy. Az általános vélekedéssel ellentétben, miszerint a pszichoszomatikus tünetek okai valahol az elmében keresendők, kijelenti, hogy a problémát már eleve a test adottságainak viszonyában értett, annak nem megfelelő használata váltja ki, és az elmében megfogalmazottak, mint például egy fals önkép, csak ennek utólagos következményei. Kijelentését a másolás alapú szocializációs fejlődés kutatása kapcsán felismert összefüggések alapozzák meg. Azon belül is az, a már Platón által is felismert folyamat, mely szerint az elsősorban mozgásos utánzás révén megy végbe. Meglátása, hogy ezek az önkéntelen, de mégis különböző szintű elvárásokhoz igazodó mechanizmusok azok, melyek szellemi következményeit szokásunk énképként, azaz identitásként felfogni. Mindezt a *szomatikus habitusok*nak az egész életünket átszövő hatásának elemzésével emeli be a témáról folyó párbeszédbe.<sup>89</sup>

Ezek a *habitusok* olyan, a szűkebb-tágabb – a családtól, a munkahelyen, a hobbin keresztül a világnézeti hovatartozást kifejező – környezetünkből<sup>90</sup> a különböző beilleszkedési aktusok során átvett mozgásmódotusok, melyek az adott kulturális-társadalmi konvenciók<sup>91</sup> révén és mindenkire egyaránt általános érvénnyel vonatkoztatva teremtődnek meg. Azaz, teljesen függetlenül az egyén testiségében rejlő egyedi potenciáloktól. Ebből következőleg, azok nem mindig vannak összhangban az ember valós készségeivel, s így káros behatással bírhatnak.<sup>92</sup> Ezek leggyakrabban észrevehetetlenül, implicit módon jelennek meg a beszédben, az észlelésben, vagy épp a művészeti kontextusokban és egyéb szerteágazó cselekvésekben, mint tudást nélkülöző intelligens spontaneitás. Tehát az adott személy ezzel jószerivel egyáltalán nincs tisztában. Ilyen szükségtelen *habitus* lehet egy, a saját testiség viszonyában rosszul rögzült mozdulatsor, gesztus, testtartás vagy akár egy hamis testkép is. A gond, hogy ezek határozzák meg mindennapi megnyilvánulásainkat a világban, a kommunikáció, a társas viszonyulások, a munkamorál és teljesítmény formáiban. Valamint ezek felelősek az uralkodó – testi, és ezzel párhuzamosan szellemi szinten is megjelenő – személyiségjegyek kialakulásáért is. Azaz azért, hogy milyen mértékben

---

<sup>89</sup> Richard Shusterman: *id. mű* 127–150. o. *et passim*

<sup>90</sup> Uo. 410–416. o.

<sup>91</sup> Pierre Bourdieu szerint a mindenkori hatalom külső nyomására – a gazdaság, a kulturális konvenciók és a politika irányából érkező – is olyan fiziológiai mechanizmusok generálódnak, amelyek egy természetellenes alkalmazkodást kiváltó megfelelési struktúraként, feltűnés nélkül bújnak meg reflexszerű reakcióink mögött. Uo. 82–83. o.

<sup>92</sup> Olyan kóros deformitásokról van szó, mint elhízás, álmatlanság, hát-, kéz- és derékfájdalmak stb. Uo. 147. o., 191. o.

is vagyunk képesek érintkezésbe lépni – még ha átmenetileg is – az ember maga köré teremtett világtól függetlenül folyton jelen lévő valósággal, beleértve önmagunkat is természetesen.

Az idealisztikus alkotási metódus felől nézve tehát a sajátos *szomatikus habitus* határozza meg, hogy hogyan is áll bele az alkotó abba szélbe, azaz, hogy az a testiségében megélt önmaga által létrehozott valami láttatni fogja-e a valóságot a befogadó irányába, avagy épp eltakarja azt. Tehát az a létrehozott tartalmasság az alkotói konvenciókkal fog-e telítődni, kiszolgáltatva a tekintetet a külső ingereknek, avagy áttetszőségében szuverén utat nyit a befogadói pozíció számára.<sup>93</sup>

Ebből a szempontból nézve ilyen mintaelvű *habitus* lehet például, még ha elsőre nem is tűnik *szomatikusnak*, a szakértők képviselőjének fizikai jelenléte is egy aktuális tárlat megnyitóján. Bár alapjában retorikai megnyilvánulásról van szó, ám az illetőnek a térben való megjelenése mégis testi jelleget vonultat fel. Az instruktor ugyanis általában külön helyezkedik a tömegtől, s ezzel rögtön egy alá-fölérendeltségi szituáció alakul ki, hisz kiemel, megkülönböztet, eltávolít. Ez a mondandótól függetlenül – direkt vagy akaratlan, de – azonnal a tudás átadását jellemző mechanizmus képzetét vetíti előre. Tehát spontán megteremti azt a klasszikus intézményi helyzetet, amely a jelenlevőket automatikusan a valamit tudó, valamint az azt még nem-tudók kettősségére osztja fel. Ez tudattalanul is kétséget ébreszt a befogadóban, és ez az elbizonytalanodás generálja benne tulajdonképpen azt az aktivizáló félelmet, mely hatására zokszó nélkül elfogadja azt, amit az interpretáció elé tár.<sup>94</sup> Bátran kijelenthető, hogy ezzel lényegében már fizikális szinten, a tárlat helyszínén beteljesedik a dantói tételezés, azaz a megjelentek számára a mű tulajdonképpen magává a tudássá alakul át, még mielőtt egyetlen szó is elhangozna. A néző már pusztán a kiállása okán is felelős vezetőként fogja elkönyvelni a szakértői személyt, akit nem szabad és nem is lehet megkérdőjelezni, hanem követni kell az általa megnyitott ösvényen.

Másrésztől, az esetek túlnyomó többségében épp az történik ilyenkor, aminek igazából nem szabadna. Azaz a konferanszié minden jó szándéka ellenére, ahelyett, hogy ténylegesen feltárna, pont, hogy ki-, illetve eltakar. Ugyanis általában egész egyszerűen a művek előtt foglal pozíciót, megszakítva ezzel azok közvetlen kapcsolatát a nézőkkel, s így – észre sem véve – hiányt generál. Ráadásul mindezt sokszor a

---

<sup>93</sup> Byung-Chul Han: *id. mű*, 44. o.

<sup>94</sup> Jacques Rancière: *id. mű*, 11–12. o.

felvezetni vágyottnak háttal állva teszi, ezáltal testileg teljesen elidegenítve magát tőlük,<sup>95</sup> mely elidegenedési mintát a befogadó, már csak másolási hajlamából is adódóan, igyekszik átvenni. Így öntudatlanul mindent megtesz, hogy – gyakran fizikai értelemben is – távolságot tartson a művekkal szemben, hisz azt látta, hogy így lehet igazán őket (meg)értően megközelíteni. Azaz hangsúlyozottan elméleti, illetve látványtechnikai szűrőn keresztül szemlélve azokat. Ennek még elidegenítőbb formája, amikor a néző, fején fejhallgatóval – benne a szakértő csakis hozzá szóló hangjával –, kezében prospektussal áll a mű közelében, s mindent lát, hall, csak épp azt nem, ami ott van a szemei előtt. Ezek ugyanúgy mind-mind a *szomatikus habitusok* szintjén értett diszharmonikus testi jelenlét kérdéskörébe tartoznak, melyek nem csupán az esztétikai érzékelést, de az érzékeltek viszonyában elgondoltakat is nagyban befolyásolják.

Természetesen a lekövetett *habitusok* reflexszerű feltűnésének nem elengedhetetlen előfeltétele a közösségi tér megléte. Azok, ha már beépültek, a privát szférában is ugyanúgy működnek. Azaz műtermi szinten, zárt ajtók mögött is, amikor pedig senki sem látja. Ezek, úgymond az alkotó intim szférájában megjelenő reflexek, melyeket – nem észlelve már honnan is jöttek – önmagához tartozókként ismer el. A mozdulatok, mozdulatsorok a képzőművészet megannyi definíciójának különféle programcsoportjához tartozhatnak. Ezek a túecset finommotorikus jellegétől, a festő-, illetve mintázó állvány vagy épp rajzok használatán keresztül a legnagyobb távolságot átölelő gesztusokig terjedőileg millió dolgot foglalhatnak magukba. Ugyanúgy ide tartozik például a ruházat, a testhelyzet – ül-e, áll-e az alkotó –, a test ápoltsága, a helyszín higiéniai jellemzője, illatok koncentrációja, fényviszonyok, a munkaközbeni zenehallgatás stb. Mindezek a megvalósítás relációjában érve térnek csak el egymástól, az adott céliránynak megfelelően vannak csoportosulva az idegrendszerben, mivel értelemszerűen az aktuálisan kitűzött cél létrejöttét hivatottak minél zökkenőmentesebben elősegíteni. Általánosságban véve mindegy, mi a cél, szakmai elismerés, gazdasági megfontolás stb., voltaképpen ezen mozdulatok értő felhasználása útján jön létre a mű. Mindez akkor érvényes természetesen, ha a motiváció külső megfelelés vezérelt, mivel annak megvannak a saját jól bejáratott szabályai. Szabályok, melyek az adott célnak megfelelően szűkítik, központosítják a mozgáskoordináció fókuszát, mivel a kívánt visszacsatolási minőséget így lehet a leginkább elérni.

---

<sup>95</sup> Arról, hogy egy pusztán retorikai kontextusban is milyen meghatározó szerepe van a testnek, beleértve annak a térben való elhelyezkedését: Richard Shusterman: *id. mű*, 405–408. o.

Az idealisztikus alkotásról elmondottak alapján, ahol is a valóság megélése maga a tartalom, ezzel szemben egy, a saját testiségén értett *habitusok*tól, azaz mintáktól átmenetileg megszabadulni képes alkotóra van (lenne) szükség. Az idealisztikus alkotónak tehát nem a direkt tanult vagy tudattalanul elsajátított konvencionális minták révén determinált önmagát kell a nézők elé tárnia, mintegy megmérettetve azt, hanem a lehetetlen teret megnyitnia. A lehetetlen teret, ahova a befogadó bepillantva, belépve, majd onnan visszatérve elindul az újjászületés útján, vagyis újraértelmezi önmagát.<sup>96</sup>

Mivel azonban az idealisztikus szinten elképzelt alkotó sem mentes, se az életét mikro-, illetve makroközösségséleg meghatározó, se a képzőművészettel foglalkozás tanulási szakaszában rögzült *szomatikus habitusok*tól, úgy a valóság irányába történő elmozdulásához azok elsőbrendűségét kell felfüggesztenie. Azaz, nem szellemileg, hanem legelőször is testileg válik függetlenné, ezzel téve szabaddá az utat szemlélődési készsége számára. Ha ezt eléri, akkor egy rövid időszakra, pontosabban minimum a kivitelezés idejére, megszabadul rögzült *habitusaitól*, átmenetileg lelép a színjátszás színpadáról, hogy saját szuverén testiségében élje meg a világot, ami körülveszi. E testi szinten végbemenő eltávolodás okán olyan mezőre téved, amely a zárójelzés miatt hirtelen idegenként nyílik meg érzékei előtt, s így az nem tapogatható le a megszokott észlelési modulok beizzításával. Mindez annak köszönhető, hogy a testi minták háttérbe szorulásának egyenes arányú következményeként az addig mindent átszövő viszonypontok is felfüggesztésre kerülnek. Művében tehát egy *habitusok* révén reflexből lekövethetetlen élmény sugárzik ki, amiből következőleg annak befogadásához nézőjének is – mintegy tudattalanul – változtatnia kell a saját testiségén értett szűrők beállításán. Ez a belsőleg megélt, ám mégis fizikai jellegű kilengés okozza benne végeredményben azt a váratlan bizonytalanságot, amely közvetve bár, de végül is önmaga újragondolására készítheti.

A fentiek szempontjaiból tekintve a Pimentão révén bemutatottra, láthatjuk, hogy az értelmező háttérbe húzódásával, azzal, hogy sem ő, sem más erre a célra meghívott személy nem áll ki a látvány terében megmagyarázni a látványt, tulajdonképpen megkíméli látogatóit egy szakértői test takaró beemelésétől. Így azok több esélyt kapnak egy szemlélődő nézőpont felvételére. Ezzel egyetemben, a

---

<sup>96</sup> Georges Didi-Huberman: *Csillagrepedés*, Budapest, Műcsarnok, 2013. 38. o. Fordította: Seregi Tamás.

megszokott fényében, mozgását is totálisan feloldja. Nem tipikus alkotóként, ecsettel, egyéb eszközökkel, szerszámokkal van jelen, hanem üres kézzel. Ezzel lényegében azonnal felülíródnak az egyébként, nagy általánosságban evidensként elkönyvelt viszonyok. Nem lehet igazán eldönteni ki irányít kit, ha lehet egyáltalán irányítottságról beszélni. Úgy tűnik elsősre, hogy Pimentão a koordinátor, minden úgy és akkor történik, ahogy és amikor ő akarja. Ám, amennyiben tüzetesebben nézzük, pontosabban félrehajtjuk a leosztásokról berögzülteként elgondoltak fátylát, úgy nyomban megváltozhat a jelenet karaktere. Igaz, továbbra is Pimentão az, aki hajtogat, simít, leragaszt, de hogy mit, hova, mikor, azt az előtte fekvő papír jellege – vastagsága, rugalmassága, mérete stb. – határozza meg, s így alakja rögtön egy egyszerű végrehajtó figurává szelídül. A széndarabkákkal töltött kockánál még egyértelműbb a helyzet, hisz a kockán belüli történetekkel kapcsolatban ugyanúgy vakságra ítéltetett, mint az azt néző látogató. Magával a kockával lejtett mozdulatai sem nevezhetőek akaratlagosnak. Végig látszik az arcán, hogy egész testében csakis a zaj keltette ritmus lekövetésére koncentrálnak. Azt mondhatjuk, hogy nincs is jelen, legalábbis az általános érvényben vett alkotói énjét nem lehet konkrétan felfedezni a jelenetben. Mindössze a történés egyik – a többi résztvevőtől (papír, szén stb.) semmiben sem különböző – szereplője, aki csak hagyja, pontosabban csak asszisztál ahhoz, hogy megtörténhessen, ami meg akar történni. Nem érdekli önön pozíciójának fitogtatása, nincs senki és semmi, akinek vagy aminek meg akarna felelni, egyszerűen, csak van. Szinte jellegtelenül, a térbe majdhogynem beleolvadva érzékelhető csupán ottléte, pont annyira, hogy az még véletlenül se takarja ki az ott megtörténtben a csakis az adott egyén számára megnyílnak a lehetőségét.

## Örvény

A mintakövetés ösztönös mechanizmusát általános értelemben véve a félelem váltja ki. Félelem az egyedüllétől, a kiszolgáltatottságtól, vagy csak úgy egyszerűen az újtól, az ismeretlentől. Kisgyermekkorban ez még teljesen érthető okokból és módon jelenik meg. A gyermek még nincs tisztában önön pontos készségeivel, képességeivel, így kommunikációs csatornáit a körülötte izgó-mozgó világból átvett elemekből építi fel. A későbbiekben ez a félelem aggodalomná szelídül, de nem szűnik meg létezni. Ha csak mélyen meghúzódva is a háttérben, de egész életünket végigkíséri, bár sokunknál a tudatban ez szinte soha nem jelenik meg. Rejtettsége ellenére azonban a mindennapi megélhetés, a szociális viszonyok bizonytalansága, a sorozatos beilleszkedési kényszer, valamint a szünni nem akaró érvényesülési vágyak tartják folyamatosan életben. A *szomatikus habitusok* tulajdonképpen ezt a félelmet hivatottak enyhíteni, úgy a hétköznapi, mint a képzőművészettel foglalatostkodó ember számára egyaránt.

A beépülés konkrét miértjétől abszolút független közös jellemzőjük, hogy a motoros emlékezet révén – pont ugyanúgy, mint a járás, a beszéd vagy a légzés – a központi idegrendszerbe ágyazódnak. Ennek hozományaként egy adott mozdulat, testtartás, kommunikációs magatartás tehát nem kifejezetten az izomemlékezet, hanem az agy ideghálózata által kel életre.<sup>97</sup> Magának a beépülésnek az akarattól mentes megtörténte a *tükörneuronok* sajátos működésének köszönhető.<sup>98</sup> Ugyanis egy adott cselekvésnek már csak a pusztán nézése (hallása) is ugyanazokat az agyi területeket hozza felszínre, amelyek az adott mozgás kivitelezésében részt vesznek. Ez a biológiai reflex történetesen már akkor is megjelenik, ha az adott cselekvéssel mindössze először találkozik az ember, teljesen függetlenül attól, hogy akarja azt, avagy sem. Minél gyakrabban ismétlődik azonban ez az élmény, úgy az az agyban előbb-utóbb sajátként fog raktározódni, s ennek hatására spontán előhívásakor is akként lesz felismerve. Voltaképpen, természetes úton bár, de mégiscsak egyfajta test–szellem érvényű plágium megy végbe ekkor, ami kihat a mentális élet minden aspektusára, és amitől később már majdhogynem lehetetlen (meg)szabadulni.

---

<sup>97</sup> Richard Shusterman: *id. mű*, 127–128. o. skk.

<sup>98</sup> Uo. 278–282. o.



Ha követjük a shustermani gondolatmenetet, akkor az ember igazából a *Másik* mozgásmechanizmusának megfigyelése révén a *tükörneuron* közvetítésével öbenne megjelenő érzéseket, képzeteket szeretné valamiért – tudatlanul – a magáénak tudni, ezért önkéntelenül elkezd utánozni, másolni azt. Ez a felvett testi attitűd valójában nem ő, ám lassan, az ismétlések következményeiként mégis elkezd úgy érezni és gondolkodni, mint az, akitől a mozgást kopírozta, pusztán a mintakövetésnek az idegrendszerrel való közvetlen és elválaszthatatlan kapcsolódása miatt. Ilyen például a szakértő esete is, amikor is annak szellemi biztonságérzetét a térben való helyzetével azonosítják, s a tudás birtoklását testi jellegeinek – test-, illetve fejtartás, beszédmód, artikuláció stb. – utánzásával próbálják elérni, úgy, hogy az fel sem tűnik az aktuális látogatónak.

Alkotói szinten, a tanulási fázis különféle – legfőképp intézményi – szintjein ugyanez megy végbe. A műhelymunka viszonypontok köré szerveződik, amelyeknek megvannak a saját testi szabályai. A külső minőségek eléréséhez konkrét technikai repertoár tartozik, melyek meghatározott mozdulatokat (is) foglalnak magukba. Ahhoz, hogy adott alkotó a megfelelési kényszerét, illetve a munkáját értékelő fórum igényeit egyaránt ki tudja elégíteni, ezeknek, az adott cél viszonyában eltérő mozdulatoknak kell minél biztosabban a birtokában lennie. A sorozatos ismétlések hatására az adott célirány érdekében az idegrendszer már automatikusan ezeket a fizikai metódusokat fogja felkínálni. Azonban, mivel ezek a mozgások nincsenek ellenőrizve, azaz nem egy, az itteni előzetes felméréshez hasonló úton épülnek be, úgy könnyen nemkívánatos anomáliát okozhatnak. Ennek egyik, majd minden műteremben alkalmanként vissza-visszatérő változata, amikor az alkotó egyszerűen nem tudja a leképezni kívánt látványt igazán minőségileg megfogni, pedig valójában csak egy kifejezetten a készségeihez igazodó mozgásmechanizmusra lenne hozzá szüksége. Mindeközben a háttérben, fokozatosan az a fals képzet fogalmazódik meg benne, hogy a kivitelezés folyamán a jelen lévő műtermi én dolgozik, holott végeredményben fizikális szinten plagizál. Ami nem is lenne gond, ha az, az idegrendszeri sajátosságok okán nem épülne be az elmében megfogalmazódó (ön)meghatározottság képében. Nagy általánosságban azonban fel sem merül az ezekkel való foglalkozás igénye. Az ösztönösen működésbe lépő *habitusok* ugyanis olyan hamis biztonság tudatot (is) adnak, amely épp elégséges a művészeti világ létébe való elhelyezkedéshez a mindenkori alkotó ember számára. Mindenesetre meg sem rezdül benne a kíváncsiság, az eredendő gyermeki vágy, hogy

saját szűrőjén keresztül szemlélje a világot, így az, az önmagát eleve elgondolással egyetemben, valahova a mélybe száműzetik.

Így, amennyiben egy, az idealisztikusság irányába tendáló alkotást szeretne létrehozni, úgy el kell távolodnia ettől a kötöttségtől, hogy a testiségére rakódott minták ne állják útját a valóság feltűnésének. Tehát fel kell oldja valahogy a hibásan beépült *habitusait*. Pontosabban, először is az annak beépítését kiváltó félelmet. Azaz valamilyen módon el kell(ene) lazulnia önmagában. Pontosan úgy, mintha egy örvényben lenne, ahol is az ideális én utáni görcsös vágya okán nem tud szabadulni a víz kavargó súlya alól. Mindaddig, amíg abba nem hagyja a minták utáni kapálózást, egyre messzebb, egyre mélyebbre távolodik az éltető levegőtől. Ha azonban elengedi a vágyat, a szándékot, úgy azonmód elernyed, egész testében ellazul. Ekkor megtörténik a (logikának ellentmondó) csoda és a centrifugális erő leviszi egészen az örvény aljáig, hogy onnan egy szempillantás alatt kilökje a felszínre, ahol rögtön éltető oxigén járhatja át elcsigázott tüdejét. Platóni hasonlattal, végre kijuthat a barlangból.

Ezt az állapotot nevezi Shusterman az egyén szintjén kialakult *természetes szomatikus stílusnak*<sup>99</sup>, amely mentes mind az affektív, mind a mesterkéltségtől, illetve modoros megnyilvánulásoktól, s ezért egy szemlélődő attitűd jótékony tere lehet. Olyan spontán, de nem ösztönös megnyilvánulási forma, amely kifejezetten a környezet által kondicionált. Megszűnik a célképzet, s csakis olyan mozgásra irányuló koncentrációt hordoz magában, amely szigorúan az adott környezet kiváltotta tevékenység sajátja.<sup>100</sup> A tudatos jelenlét aktusa, mely mentes mindennemű tehertől vagy nyomástól. Fellazul a test, kiürül a fej, és csakis az történik, ami mindig is történt, csak addig a mesterkéltség eltakarta.

Arra, hogy ezt az állapotot mégis hogyan lehet a gyakorlatban is elérni, konkrét javaslattal is szolgál, amelyet *testtudatosság* címszó alatt tárgyal értekezéseiben. Ez magában foglalja a megfigyelést, a hibás *habitusok* kiemelését és a valós készségek irányába mutató korrekcióját is. Egyfajta *szisztematikus szomatikus reflexió* gyakorlásáról van szó, mely során egy rosszul rögzült testi szokás az azt kivitelező mozgás és érzés koncentrált monitorozása révén lelepleződik, minek okán

---

<sup>99</sup> Richard Shusterman: *id. mű*, 410. o.

<sup>100</sup> Richard Shusterman: *Szómaesztétika és az élet művészete-Válogatás Richard Shusterman írásaiból*, JATE Press, Szeged, 2014. 32–33. o. Fordította: Krémer Sándor.

korrigálhatóvá válik.<sup>101</sup> Premisszája, hogy ezáltal a program által mind az egyén esztétikai érzékelése, mind esztétikai irányultságú teljesítményének minősége egyaránt fejleszthetőek. Beleértve természetesen magának az érzékelés terének bővülését és a konkrétumoktól távolodó finomodását is. Mindehhez olyan, a test és az elme elválaszthatatlan kapcsolatára építő gyakorlatokat ajánl elméletének megvalósíthatóságára irányozva, mint például az ázsiai kultúrából jól ismert Jóga, Zazen, Tai Chi, a napjainkban már igen népszerű tudatos diéták, vagy az egyébként az orvostudomány által elismert, de a közszóhasználatban egyelőre mégsem annyira elterjedt Alexander-technika és Feldenkrais-módszer.

Megállapításai, bár alapvetően egy analitikus filozófus tollából származnak, mégis jelentősen meghaladják a témához köthető egyéb teóriákban foglaltakat. Az általa jegyzett *szómaesztétikát* ugyanis – mint interdiszciplináris tudományágat – különféle, a test és a szellem összefüggéseit kutató társtudományokkal szorosan együttműködve alkotja meg.<sup>102</sup> Épp ezért a problémakör orvoslására *testtudatosság* címszó alatt tett javaslatok is jóval túlnőnek a filozófiai íróasztal szintjén, s azok konkrét, a gyakorlatban bárki által elsajátítható alternatívákat kínálnak. Ezzel kapcsolatban rengeteg félreértés születik kritikusi körében, ezért nem győzi leszögezni, hogy folyamatai nem egy külső testideál kialakításának szeretnének megágyazni.<sup>103</sup> Ennek fényében azok se sporttevékenységekkel, se a kilencvenes évek első felében feltűnt Body Positive mozgalmakkal vagy a napjainkban teljesen eluralkodott Insta kompatibilis testiség megteremtésével nem ápolnak semmilyen rokonítható kapcsolatot. Az általa javallott program ugyanis kifejezetten egy, az egyén számára elérhető testkontrollra fókuszál, amely révén a külső gátló tényezők kizárásra kerülhetnek. Helyettük egyfajta belső elcsendesedés jelenik meg a gyakorlatok során. A résztvevő konkrétan az adott pillanatra, avagy adott feladatra koncentrálnak, és mindössze csakis az ahhoz tartozó mozgás spontán kivitelezésére és végrehajtására.

---

<sup>101</sup> Richard Shusterman: *A gondolkodó test: Szómaesztétikai esszék*, JATE Press, Szeged, 2017. 93–95. o. Fordította: Krémer Sándor, Antoni Rita, Csuka Botond, Pavlovski Róbert, Konkoly Ágnes, Bodóné Hofecker Zsuzsanna.

<sup>102</sup> Olyan együttműködésről van szó, ami a fiziológia, biológia, neurológia, antropológia, kineziológia ezirányú kutatási eredményeinek, illetve a témával releváns társadalomtudományi (szociológiai, pszichológiai) téziseknek a beemelésén alapul. Richard Shusterman: *A gondolkodó test: Szómaesztétikai esszék*, JATE Press, Szeged, 2015. 47. és 189. o. Fordította: Krémer Sándor, Antoni Rita, Csuka Botond, Pavlovski Róbert, Konkoly Ágnes, Bodóné Hofecker Zsuzsanna.

<sup>103</sup> „A szómaesztétika azonban, a maga tapasztalati dimenziójában, egyértelműen elveti a test exteriorizálását (külső tárgyra vonatkoztatását), elutasítja, hogy olyan elidegenedett dolognak tekintsék, ami elkülönül az emberi tapasztalatot megélt aktív szellemtől.”, Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika*, Budapest, Kalligram, 2003. 490. o. Fordította: Kollár József.

Mindez alapján és egyértelműen az érzéki dimenzióban fejt ki elsősorban hatását. Természetesen ezzel együtt járhat a test formálódása is, de mint megjegyzi, nem ez ennek az interdiszciplináris tudományterületnek az elsődleges célja. Az inkább abban keresendő, ahogy a mozgáskoordinációs gyakorlatok hozadékaként egy kiterjedtebb testtudat alakul ki. Ennek révén nagyobb mértékben tudja elgondolni és érezni magát az ember mint test, és így – mivel a minket körülvevő környezetünk mindig a saját testiségünk viszonyában válik csak azzá, ami – magának a minket övező világnak az észlelése is tágasabb lesz.

Ám Shusterman nem elégszik meg ennyivel. A témával kapcsolatos kutatásai közben ugyanis ő maga is a Feldenkrais-módszert oktató mesteri fokozatot szerzett. E képzése birtokában művészeti, építészeti akadémiák meghívásának tesz eleget, amikor is testtudatos kurzusokat tart kislétszámú csoportoknak. Ezek az általában huszonöt fős csoportok – oktatók és hallgatók vegyesen – szigorúan önkéntes alapon szerveződnek. A résztvevők az egy hetes kurzus során, rövid elméleti ismertetőt követően, kimondottan gyakorlati úton ismerkednek az értekezéseiben lefektetettekkel.<sup>104</sup> E tréningek folyamán tulajdonképpen egy, az egyén szintjére lebontott öntestszkennelésen alapuló szenzomotoros újrakalibrálás megy végbe. A testi mechanizmusok tehermentesítéséről van végeredményben szó, amely pozitív hatást gyakorolva megszabadítja az egyént a feleslegestől, az oda nem illőtől. Így a minták helyett az esztétikai irányultságú tevékenység minél tisztább és konvenciómentesebb kivitelezése, illetve a befogadás zökkenőmentes és szemlélődő átélése válik hangsúlyossá az alkotói módszerben. Az alkotó ezáltal a korábbiakhoz képest sokkal kiegyensúlyozottabbá, ennek eredményeként pedig magabiztosabbá válik. Persze nem a külső, azaz a megfelelés irányában, hanem önmaga valós készségeinek terén nyer önbizalmat. Ez nyugalommal tölti el, így elgördül az utolsó akadály is mint kényszer a valósággal való érdemi találkozás elől.

Igaz nyilatkozataiban egyáltalán nem utal rá, hogy bárminemű ismeretei lennének az összefoglaltakkal kapcsolatban, ettől függetlenül Pimentão Töredék című munkája kiváló példával szolgál arra, hogy hogyan is kellene elképzelnünk egy testtudatos alkotót munkája közben. Az eddigiek ismeretében láttuk, ahogy még ehhez

---

<sup>104</sup> Richard Shusterman: *Szómaesztétika és az élet művészete. Válogatás Richard Shusterman írásaiból*, JATE Press, Szeged, 2014. 49–50. o., Fordította: Krémer Sándor, illetve Richard Shusterman: *A gondolkodó test: Szómaesztétikai esszék*, JATE Press, Szeged, 2015. 151–163. o. Fordította: Krémer Sándor, Antoni Rita, Csuka Botond, Pavlovski Róbert, Konkoly Ágnes, Bodóné Hofecker Zsuzsanna.

képeket is egy további lépést tesz, és a konvenciókat felfüggesztő metodikáját nemes egyszerűséggel nézői elé tárja. A metodikáját, amely folyamán mellőzi a létrehozás megszokott mintázatait s hagyja, hogy ez az irányítatlanság testiségében olyan területre sodorja, ahol annak ismeretlensége révén csakis az észleléseire hagyatkozhat.<sup>105</sup> E gesztusával úgy invitálja közös munkára a megjelenteket, hogy a *tükörneuron* sajátosságának köszönhetően azok valós időben élhetik át ugyanazon érzeteket, amelyek a mozdulatok kötetlensége okán őt is átjárják. Egyfajta meghatározhatatlan állapotot idéz elő aktivitás és passzivitás között, ahol az értelmező megfeleltetés szerepét egy nem gondolt gondolat veszi át. Azaz azt a *barthesi* tűnődés végtelenbe vesző aktusa váltja fel.<sup>106</sup> Ezzel voltaképpen testileg számolja fel a köztük feltételezett különbségeket. Így, átmenetileg mindannyian azonossá vál(hat)nak. Azaz egyszerre befogadókká, és az átélt élményt fogalmak nélkül feldolgozó alkotókká. A minták tükrében vizsgálva Pimentão végül is egy – önön teremtő attitűdjén értelmezett – tudatos nem-jelenlét állapotát valósítja meg, amely alapján azt is mondhatjuk, hogy a tulajdonképpeni mű ebben az esetben nem más, mint az alkotójának az üressége maga. Azaz a világ zajának elcsendesedése, mely csendben a befogadó is meghallhatja a saját (belső) hangját. Viszonypontok nem lévén ugyanis végre elengedheti létét, s hagyhatja, hogy az az örvény – ha csak átmenetileg is – végre az éltető felszínre vethesse.

---

<sup>105</sup> [...] „folding can really transport you to somewhere else.” [...] „it’s undetermined.” [...] „entire possibilities of unexpected meetings.” (saját fordítás) <https://vimeo.com/261313129> Letöltés: 2023. 08. 05.

<sup>106</sup> Jacques Rancière: *id. mű*, 73. o.

## Összegzés

A kiragadott példa kapcsán feltételezett jótékony lélegzethez jutás élménye természetesen mindössze csupán egy egyszeri alkalmat mutat be. Amelytől még ha magában is hordozza annak lehetőségességét, hogy a befogadóban – illetve a Pimentão által képviselt alkotói típusban – egy önfeltérképezésre irányuló vágyat gerjesszen, még korántsem várhatunk messzemenő csodákat. Ahhoz ugyanis, hogy a *szomatikus habitusokkal* szemben érdemben kontrollt tudjunk gyakorolni, ahhoz sorozatos megfigyelések és újrakalibrálások szükségeltetnek. Egyrésztől azért, mert a feloldási mechanizmus is ugyanúgy működik, ahogy azok beágyazódása valamikor végbement, azaz a felülírások folyamatos és következetes ismétlése révén. Másrésztől – ahogy Shusterman kiemeli –, még ha úgy is tűnik az adott ember számára, hogy már levetkőzte a káros ráakódásokat, igazából akkor sem dőlhet dolga végeztével melegegdedten hátra. Ugyanis a változó környezet vagy élethelyzet viszonyában bármikor újabb *habitus* ütheti fel a fejét. Az ennek kapcsán fellépő észrevétlen beépítési hajlam pedig örvénnyé duzzadva ismételt magával ragadhatja. Ezért az idealisztikus alkotónak folytonos és véget nem érő (ön)megfigyelésre van szüksége, hogy a mindennapi berendezkedés mellett a szemlélődő aktus minél könnyebben elérhetővé váljon részére. Azaz, hogy az alkotásra szánt ideje minél inkább fenn-költ idővé alakulhasson át, amikor is bepillantva a profán világ mögé, ott a valósággal találhassa magát szembe.<sup>107</sup> Voltaképpen ezzel teremtheti meg önmaga és a befogadó számára a tűnődő, elmélázó állapot megtörténéseinek lehetőségét, amely testi jellegből kiindulva egy általános érvényű szabadságérzetet kölcsönözhet mindkettőjüknek.<sup>108</sup>

Szabadságérzetet, ami egyáltalán nem volt magától értetődő a régmúlt fegyelmező társadalmaiban. Sarkosan fogalmazva, akkoriban egyértelműen determinált volt, hogy ki kicsoda, s ennek fényében az is, hogy mi a konkrét elvárás vele szemben. Ezt, a mindennapi embert önmaga tekintetében teljes tudatlanságban tartó állapotot próbálták meg, ha elsődlegesen nem is mindenkire egyaránt irányozva,

---

<sup>107</sup> Byung-Chul Han: *id. mű*, 95–111. o.

<sup>108</sup> [...] „a mozgás szabadsága talán minden egyéb absztrakt szabadságunk fogalmának gyökere.” In: Richard Shusterman: *A gondolkodó test: Szómaesztétikai esszék*, JATE Press, Szeged, 2015. 54. o. Fordította: Krémer Sándor, Antoni Rita, Csuka Botond, Pavlovski Róbert, Konkoly Ágnes, Bodóné Hofecker Zsuzsanna.

de végeredményben mégis valahogy orvosolni a reformmozgalmak képviselői az elmúlt majdhogynem kétszáz év során. Talán ennek is tulajdoníthatóan a jelen megengedő társadalmi, kulturális berendezkedése miatt ma már jelentősen más a helyzet. De, legalábbis Han szerint, lényegében mégsem. Igaz, úgy tűnik, hogy az ember szabadon dönt, de csupán önmaga rabszolgája. Döntési szabadsága mindössze abban merül ki, hogy kedvére választhat az alapjában nem rá szabott minták követése között. A minták között, melyek az általános ideált, a folyamatos érvényesülési vágyat, azaz a *vita activát* hirdetik a *vita contemplativa* helyett. Tehát nem arra ösztökéli az egyént, hogy minél inkább a benne rejlő valós kvalitások felfedezésére koncentráljon, hanem továbbra is, a valóságra nézve vak és süket tömegeket termel, csak épp – elődeihez képest – mossa kezeit.

A befogadó is választhat, hogy melyik értelmezést fogadja el egy adott képzőművészeti produktummal összefüggésben, ám azokat az interpretációkat – valamilyen céliránnyal – már eleve Mások állítják össze. Épp ezért azok ugyanúgy megfosztják a személyes megtapasztalás lehetőségétől, s mindössze kijelentésekkel hímzett szemkötőt bocsájtanak egyébként érzékeny szemekre. Alkotói oldalról közelítve, ennek feloldása olyan helyzetek generálásával segíthető elő, ahol felfüggesztődnek a megfelelési narratívák, s ennek köszönhetően az alá-fölérendeltségi viszonyok is. A viszonypont nélküliség eredményezi tulajdonképpen azt a megváltozott érzékelést, mely révén az válik láthatóvá a befogadó számára, amely a konvenciók kitakarása miatt addig a holttérben maradt. Ennek fényében tehát a befogadó felszabadítása nem abból áll, hogy kap valamit, aminek eredendően nincs (már) birtokában, s attól, mintegy varázsütésre, hirtelen szabadabb lesz. Nem. Azaz nem a tanítás, és nem is egy tanító célzatú direkt átadás vágya jellemzi ezen alkotói pozíciót. Célja ezzel pont ellentétes. Ugyanis inkább felkínálja, hogy a befogadó maga oldja meg az elé tárultban rejlő feladatot. Ezzel a nagyvonalúságnak tűnő gesztussal trenírozza annak észlelési készségeit, amely következménye végül az öntanulmányozás, az önfejlesztés (meg)szokásába futhat ki. Azaz egyszerűen hagyja, pontosabban előkészíti, hogy a befogadó maga írhasa a *saját költeményét*.<sup>109</sup>

Persze joggal merülhet fel a kérdés, hogy ez mégis mi célt szolgálhat? Legelőször is egy ilyen kaliberű felszabadítási programtervezet minimum arra jó, hogy valós párbeszéd alakulhasson ki alkotó és befogadó között. Azaz, hogy megteremtődjön

---

<sup>109</sup> Jacques Rancière: *id. mű*, 14–15. o.

az a természetes állapot, amikor egyikőjük se klisékbe ágyazódba vesz részt abban. Ez végeredményben mindkettőjük számára hasznos lehet. A befogadó nem érzi többé idegennek magát, így nem fog öntudatlan félelmében megfelelési rutinok után kapkodni. Tehát, mivel megszűnnek köztük az elhatároló távolságok, úgy hiteles, általa valóban megélt élményekkel tud beszélni a diskurzusba. Az alkotó is végre elengedheti magát, s olyan szegmenseit is megnyithatja a teremtés folyamán átéltek, amelyeket korábban, a különbözőség érzete miatt nem tartott érdemben feldolgozhatónak a befogadóval történő interakció során. Mindez tágítja mindkettőjük művészetről alkotott elképzeléseit, és ez hosszútávon az öndefiníálási kényszerbe ragadt művészetnek is hasznára lehet. Közös projekt születik így, amely közösséget generál. Természetesen nem külső indíttatásra, és ennek megfelelően nem is külső megfelelési viszonyok alá rendeződve. Hanem úgy, hogy felismerik, az egyedi (test–szellem) jellegükből adódó különbségek tulajdonképpen azonosságuk elsőrendű bizonyítékai.<sup>110</sup>

Az alkotó irányából érkező testtudatosság, amely összességében megágyaz e következmények megvalósulásának, további hasznos hozadékkal is rendelkezhet. Például a technikai kivitelezés irányában is ugyanúgy fejlesztő hatással bírhat. A fizikai elcsöndesedés révén az azt gyakorló alkotó alaposabban, gördülékenyebben tud csakis a megvalósításra összpontosítani, így annak minősége még kifinomultabbá válhat. Ráadásul csökkenhet azok száma is, akik – közvetetten – pusztán egy rosszul rögzült *habitus* miatt egyszerűen felőrlődnek egy adott megfogalmazás végrehajtásában. Mivel testtudatosságuk révén pontosan tisztába kerülnek önmaguk képességeikkel, kevésbé fognak reménytelenül elveszni aktuális munkájukban, és kevésbé is fogják összetörten feladni azt. Azzal, hogy nem támasztanak maguk elé irracionális elvárásokat, csökkenthetik a metodikájukban megbúvó szomatikus feszültséget, amely megint csak minőségileg észlelhető változásokat vonhat maga után. Ennek hatására tovább bővíülhet a különböző fórumok által elismert műalkotások már eddig sem csekély számú sokasága, amelyek további definíálási tartományokat nyithatnak meg a képzőművészet számára.

---

<sup>110</sup> Jacques Rancière: *id. mű*, 45. o.



## **Köszönetnyilvánítás**

Ez úton kívánok köszönetet mondani mindenkinek – oktatóknak, hallgató társaknak –, akikkel csak összesodort a sors Pécsre érkezésem óta! Hiszem, hogy minden egyes párbeszéd vagy más jellegű interakció szervesen hozzájárult, hogy jelen értekezés formát ölthessen. Külön köszönet témavezetőmnek, Dr. habil. Ernszt Andrásnak, aki támogatásával biztosította számomra az ehhez szükséges feltételeket!

## Felhasznált irodalom

Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, Fordította: Babarczy Eszter.

Byung-Chul Han: *A kiegészítés társadalma*, Typotex, Budapest, 2019., Fordította: Miklódy Dóra, Simon-Szabó Ágnes

Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor kiadó, Pécs, 2010.

Georges Didi-Huberman: *Csillagrepedés*, Budapest, Műcsarnok, 2013. Fordította: Seregi Tamás.

Georges Didi-Huberman: *Hasonlóság és érintkezés, A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*, Budapest, Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014. Fordította: Házas Nikoletta, Moldvay Tamás, Seregi Tamás és Z. Varga Zoltán.

Gnándt Ferenc: *A határon túl – a „test” érintése. Hantai Simon eseménye.* Szakdolgozat, PTE MK, Pécs, 2015.

Henri Bergson: *A gondolkodás és a mozgó. Esszék és előadások.* L'Harmattan, Budapest, 2012. Fordította: Dékány András.

Horst Bredekamp: *Képaktus*, Typotex Kiadó, Budapest, 2020., Fordította: Nagy Edina.

Jacques Rancière: *A felszabadult néző*, Műcsarnok, Budapest, 2011., Fordította: Erhardt Miklós.

Koronczi Endre: *Ploubuter Park*, Budapest Történeti Múzeum, Budapest, 2013.

*Rejtett történetek, az életreform-mozgalmak és a művészetek*, Műcsarnok, Budapest, 2018. Szerkesztő: Németh András, Ehrehard Skiera.

Richard Shusterman: *A gondolkodó test: Szómaesztétikai esszék*, JATE Press, Szeged, 2017. Fordította: Krémer Sándor, Antoni Rita, Csuka Botond, Pavlovski Róbert, Konkoly Ágnes, Bodóné Hofecker Zsuzsanna.

Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika*, Budapest, Kalligram, 2003. Fordította: Kollár József.

Richard Shusterman: *Szómaesztétika és az élet művészete. Válogatás Richard Shusterman írásaiból*, JATE Press, Szeged, 2014. Fordította: Krémer Sándor.

Slawomir Mrozek: *A túlvilág titkai és más történetek*, Budapest, Európa Könykiadó, 2002. Fordította: Bojtár B. Endre, Cservenits Jolán, Fejér Irén, Körner Gábor, Mihályi Zsuzsa, Pálfalvi Lajor, Reiman Judit, Szenyán Erzsébet.

Internetes források

Beat Wyss: *A láthatatlan ikonológiája. A modern titkos tanai*, Pannonhalmi Szemle, 2005/II. Fordította: Tillmann J.A.

<https://tillmannforditasok.wordpress.com/2010/06/30/beat-wyss-a-lathatatlan-ikonologiaja-a-modern-titkos-tanai/>, Letöltés: 2023. 07. 26.

Fusz Mátyás: *A valósággal való egyezés*, DLA-értekezés, Budapest, MKE, 2021.

<http://www.mke.hu/sites/default/files/attachment/Fusz%20Ma%CC%81tya%CC%81s%20-%20A%20valo%CC%81sa%CC%81ggal%20valo%CC%81%20egyeze%CC%81s%20DLA%20e%CC%81rtekeze%CC%81s.pdf>, Letöltés: 2023. 07. 26.

Iványi Jozefa: *A Bauhause pedagógiájáról*, Iskolakutúra, 1999/11.

[http://real.mtak.hu/61502/1/EPA00011\\_iskolakultura\\_1999\\_11\\_033-041.pdf](http://real.mtak.hu/61502/1/EPA00011_iskolakultura_1999_11_033-041.pdf),

Letöltés: 2023. 07. 26.

Koronczi Endre: *Megfestem a szelet,*

<https://www.youtube.com/watch?v=4yepL-vCuTU&t=16s>, Letöltés: 2023. 07. 26.

Radics Viktória: *Hoppá, nem az ember körül forog a világ!* Összefoglaló cikk a Horváth Márk, Lovász Ádám és Losoncz Márk jegyezte *A valóság visszatérése* című könyv kapcsán.

<https://dunszt.sk/2019/12/18/hoppa-nem-az-ember-korul-forog-a-vilag/>, Letöltés: 2023. 07. 26.

Tillmann József A.: *Széljegyzetek a szélhez,* <https://www.prae.hu/article/6095-szeljegyzetek-a-szelhez/>, Letöltés: 2023. 07. 26.

Vörös Fábián: *Táj és ember viszonya Rilke korai képzőművészeti írásaiban,* In: *Vadon-Város-Virtuális Valóság: Környezetesztétikai Közelítések,* ELTE BTK, Esztétika Tanszék, RCANE Konferencia, 2021.Március19–20.

[https://www.youtube.com/watch?v=M3O7JzvpRpg&list=PLlru2UdQN02N\\_JblCPZwetqDk5-IEPs5V&index=3&t=13s](https://www.youtube.com/watch?v=M3O7JzvpRpg&list=PLlru2UdQN02N_JblCPZwetqDk5-IEPs5V&index=3&t=13s), Letöltés: 2023. 07. 26.

<https://theoverview.art/boris-eldagsen-ai-images-interview/>, Letöltés: 2023. 07. 26.

<https://kentlerygallery.org/Detail/exhibitions/380>, Letöltés: 2023. 07. 26.

[https://vimeo.com/38558394#\\_=\\_](https://vimeo.com/38558394#_=_), Letöltés: 2023. 07. 26.

<https://vimeo.com/261313129>, Letöltés: 2023. 07. 26.

[https://www.facebook.com/watch/live/?v=205793481484368&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=205793481484368&ref=watch_permalink),  
Letöltés: 2023. 07. 26.

<https://www.youtube.com/watch?v=4pw5ME7ahdc>, Letöltés: 2023. 07. 26.

[https://www.youtube.com/watch?v=M3O7JzvpRpg&list=PLlru2UdQN02N\\_JblCPZwetqDk5-IEPs5V&index=3&t=13s](https://www.youtube.com/watch?v=M3O7JzvpRpg&list=PLlru2UdQN02N_JblCPZwetqDk5-IEPs5V&index=3&t=13s), Letöltés: 2023. 07. 26.

<https://paksikeptar.hu/home/a-madarak-tapsolnak-amikor-felszallnak/>, Letöltés: 2023. 07. 26.

[https://www.artmagazin.hu/articles/konyvajanlo/gyermeki\\_latas](https://www.artmagazin.hu/articles/konyvajanlo/gyermeki_latas), Letöltés: 2023. 07. 26.

<http://www.koronczi.hu/ploubuterpark/index.html>, Letöltés: 2023. 07. 26.

## Szakmai önéletrajz

Gnándt Ferenc (1972. 03. 11., Debrecen)

[gedi.06@gmail.com](mailto:gedi.06@gmail.com)

[works.io/ferenc-gnandt-1](https://works.io/ferenc-gnandt-1)

[aqb-gnandtferenc.blogspot.com](http://aqb-gnandtferenc.blogspot.com)

### Tanulmányok:

1995-1999 Körös Főiskola, Békéscsaba

2007- 2015 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, Festőművész szak

2018- 2022 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

### Önálló kiállítások:

2005 *Tuskók*, Jászai Galéria, Debrecen

2005 *PSZT*, Mezon Galéria, Debrecen

2011 *Vonal*, Rácz Aladár Közösségi Ház, Pécs

2016 *Esemény*, Monokrom Design Store, Pécs

2017 *Collage*, Re:public Galéria, Pécs

2017 *Kék*, Müszi, Budapest

2019 *Kék-Kiegészítés*, Showroom11 Galéria, Pécs

2019 *Szoma*, Kemence Galéria, Pécs

### Csoportos kiállítások:

2005 *Áthallás*, Hal Köz, Debrecen

2008 Hungarian Artist in UK, Red Gate Gallery, London, UK

2009 *Könyöknyi*, *Arasznyi*, Volkskbank Galéria, Pécs

2010 Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe, Németország

2010 *Hogy tetszik a paleolitikus op-art?*, Cella Septichora, Pécs

2010 *Most-Now*, Nŕn Galéria, Budapest

2011 *Lovak helyett*, Nemart Galéria, Pécs

2013 *Retur*, Múterem Galéria, Debrecen

2013 *Három G*, Károlyi kastély, Nagykároly, Románia  
2014 *Záróra*, Art Quarter Budapest  
2014 *Kötéltánc*, Nádor Galéria, Pécs  
2014 *Kódvilág*, Design Center, Budapest  
2015 3rd International biennial of Drawing and Graphic Arts, Győr  
2016 *Aspiráció*, Ótemető utca 10., Pécs  
2017 *Old School*, M21 Galéria, Pécs  
2017 Színerő VIII.: *Konstrukció – Szín – Dinamizmus*, M21 Galéria, Pécs  
2019 *Állapotfelmérés*, M21 Galéria, Pécs  
2021 *Mozgás*, Pécsi Galéria, Pécs  
2022 *Találkozás egy fiatalemberrel*, Nádor Galéria, Pécs  
2022 L'aura csoport - *Konzum*, Hybridartspace, Budapest  
2023 *MADI Universe 77 - miniMADImax*, Saxon Art Galéria, Budapest  
2023 Színerő X., M21 Galéria, Pécs

Díjak:

2015 Tolvaly Ernő Festészeti Díj  
2018 Erasmus program, FBAUP, Porto, Portugália  
2019 UNKP-Felsőoktatási Doktori Hallgatói Kutatói Ösztöndíj

Rezidens program:

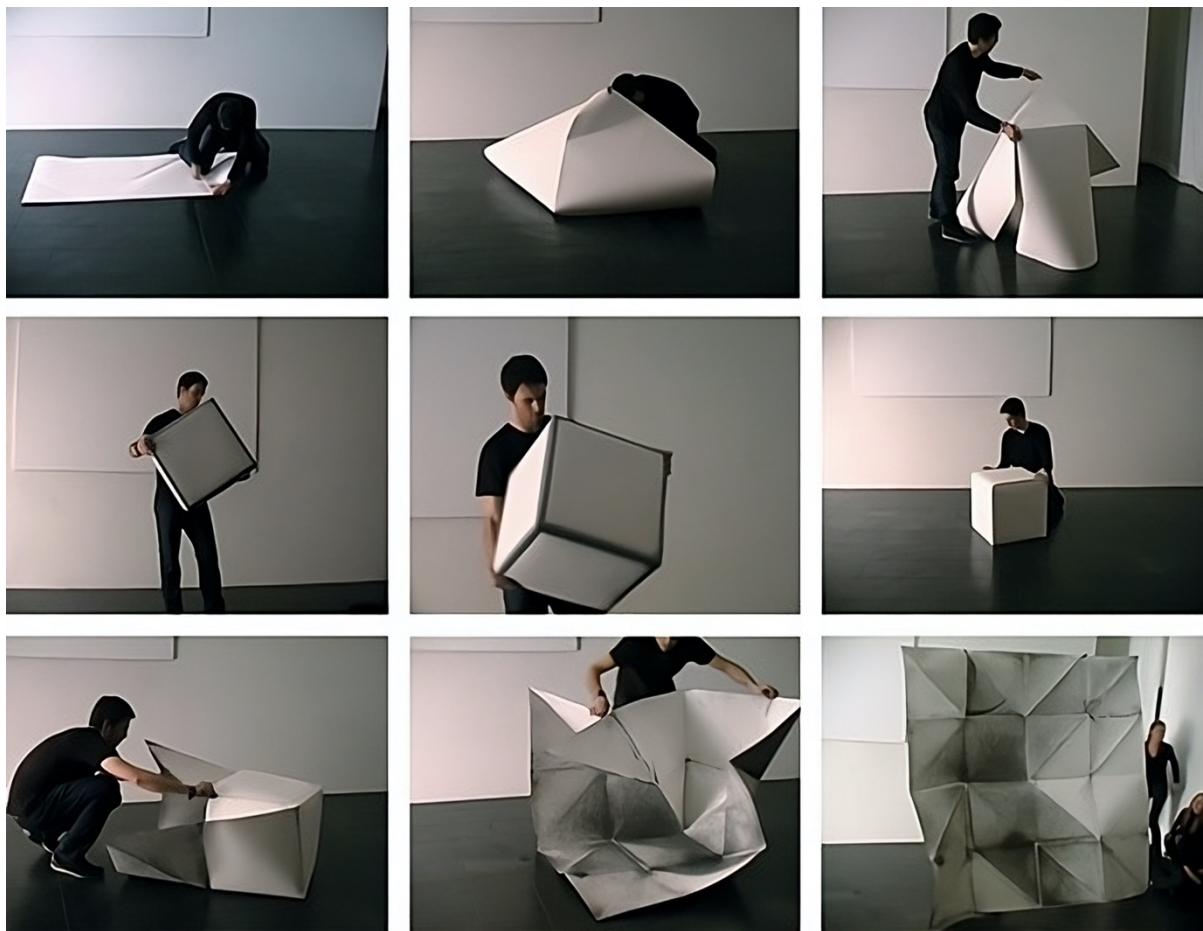
2014 Art Quarter Budapest



1. Kép

Diogo Pimentão  
*Négyzet*  
Papír, kréta  
2012





2. Kép

Diogo Pimentão  
*Fraction (déployée)*  
Galerie Yvon Lamvert, Paris  
2012



3. Kép

Marcel Duchamp  
*Fountain*  
Fotó: Alfred Stieglitz  
1917



4.. Kép

*A madarak tapsolnak, amikor felszállnak*  
Paksi Képtár  
Kiállítási enteriőr  
2021





5. kép

Fusz Máttyás-Krisztof Krisztián-Zalavári András  
*A madarak tapsolnak, amikor felszállnak*  
Szemlélődési példagyűjtemény  
2021

( 27 · )

Sietség közben az utcán néha előveszem valamelyik kezemet és a tenyerembe bámulok.  
Körülötte szalad a metró lépcsője, vagy csak latyak.

Látom, ahogy a kezem barázdáin oldalaz a fény:  
néha gyömbérre hasonlít, néha egy szép fára:  
ezek kabátujjból nőnek.

Mindez pár másodpercig tart, mert bevillan, hogy amit csinálók, rohadt hülyén nézhet ki kívülről.

Ilyenkor leálcazom ezt a tevékenységet, úgy csinálók, mintha valami mocskot távolítanék el a hüvelykujjammal. Úgy látszik, azt civilizáltabb tevékenységnek gondolom. A kezem persze mindig tiszta.

Ha ezt a tenyérbebámulást gondolatként kéne leírni, talán így lenne pontos: „ez az enyém”.



6. kép

Fusz Mátyás-Kristóf Krisztián-Zalavári András  
*A madarak tapsolnak, amikor felszállnak*  
Szemlélődési példagyűjtemény  
2021



7. kép

Koronczy Endre

*Talált faj. Lapaj böszmőny (Profundus Potestas Milinus)*

Nylon szatyor

2018



8. kép

Koronczy Endre  
*Ploubuter Park*  
Takarófólia  
2022