

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

Kiűzetés a Paradicsomból, avagy a képíró magányossága

A valóság észlelésétől a művészet gondolásáig

DLA értekezés

Jancsikity József

2008.

Témavezető: Tolvaly Ernő festőművész, egyetemi tanár

Tartalom

Bevezetés	4
1. A környezet észlelésétől a művészi gesztusig	5
2. Valóságrepresentációk, transzcendencia, művészet	6
3. A hétköznapi képek: az ábrák	12
3.1 A percepció ábrái	14
3.2 A jó és a rossz ábráról	17
3.3 Ábra és kép	21
4. Művészet a természetből – művészet a művészetből	23
5. Realizmus(ok)	24
6. A „tudós elme” és a „művészlélek”	30
6.1. Bal vagy jobb	31
6.2 Az intellektus kultúrája	32
7. A ráció hatása a művészetben	35
8. Az intuíció szerepe a tudományban	39
9. A racionális és az intuitív (egyéb) lenyomatai a vizuális művészeti képletekben	40
9.1 Szubjektivitás és objektivitás	41
9.2 Az érzelem szerepéről	43
9.3 A morál szerepéről	44
9.4 A véletlen szerepéről	47
10. Művészet és nyelv	48
10.1 A kép olvashatóságáról	50
10.2 A manierista példa	52
10.3 Művészet és kommunikáció	53
11. Művészet és értelmezés	55
11.1 A félreértésről	60
11.2 Az esztétikai szemléletből fakadó tévedés	62
11.3 Az értelmező szerepéről	63
11.4 Művészteóriák	68
11.5 A magyarázat magyarázata	71
11.6 A kommentár mint önálló műalkotás	72
11.7 Művészetén kívüli tényezők	74

11.8 Az értelmező attitűdről – birtokolni vagy létezni	76
12. Kiűzetés a Paradicsomból, avagy a képíró magányossága	80
12.1 A (művész)ember mint a (mű)világba vetett egzisztencia	80
12.2 Saját műteremtő erőfeszítések	83
Összegzés	97
Képjegyzék	103
Irodalomjegyzék	105
Szakmai életrajz	110

Bevezetés

Dolgozatomban a valóság, a minket körülvevő környezet észlelésétől a művészi gesztusig – annak dematerializálódott, gondolattá redukálódott kifejeződéséig – ható folyamatot igyekszem végigjárni, s ezen belül elhelyezni saját világot, illetve kapcsolatba hozni vele személyes indítékaimat. Nem valamely konkrét-speciális téma önmagában vett mélyreható, mintegy zárványszerű vizsgálatával foglalkozom, hanem egy átfogó, teljes folyamatot kívánok értelmezni és összefüggésrendszerében elhelyezni, ami saját gyakorlati tevékenységem szellemi alapját is képezi.

Az első fejezetekben arra mutatok rá, hogy milyen összefüggést látok jellegzetes művészi megnyilvánulások és a különböző elemi, az idegrendszeri működéséig visszavezethető valóságrepresentációs stratégiák között. Majd a percepció és a gondolkodás összefüggésének fényében vizsgálom az ábrák mint elemi, a verbalitás helyett képek formájában történő közlés eszközeinek természetét, az (alkalmazott) ábra és az (autonóm) kép közötti, számomra tanulságos összefüggésre való tekintettel. Hisz egy ábra szimbólumai is utalhatnak csupán gondolati folyamatokra, de kerülhetnek mimetikus kapcsolatba is a jelölttel. Éppen a képnek valósághoz való viszonya jelenhet meg tehát már elemi szinten az ábrában is, ami pedig a művészetnek is egy alapfelvetése, s így jól kapcsolódik ide a (mindenkori) realizmusértelmezés kérdésköre. Realizmussá az adott kultúra, kultúrkör valóságértelmezése avat egy megoldást, s e realitás-szemlélet trivializálódása adhatja az ábrázolás transzparens jellegét, s teheti azt adott esetben általánosan elfogadott konvencióvá. Fontosnak tartom ezért annak elemzését, hogy miféle sajátosságokban gyökeredzik egy kultúra valóság szemlélete, különös tekintettel a mi „nyugati típusú” kultúránkra. E szemléletiség művészetben való lecsapódásai, különböző aspektusainak hatásai képezik a további vizsgálódás tárgyát. Egyrészt az ezen aspektusok által sajátosan átszínezett lehetséges értelmezési attitűdöknek, másrészt a korábban kifejtett fogalomközpontúság következményeinek továbbgondolása előhívja a művészet érthetőségének, értelmezhetőségének bonyolult kérdéskörét, mely kép és nyelv viszonyától az értelmező szerepéig terjed. Itt néhány, számomra lényeges karakterisztikus szempontra fűzöm fel mindezzel kapcsolatos megfontolásaimat.

Végezetül a modern, illetve kortárs művész szituációját vázoló föl, s ehhez kapcsolom közvetlenül saját, személyes elképzeléseimet. Itt bemutatom azt a gondolkodásmódot, azt a szemléleti rendszert, mely egyrészt a dolgozatban kifejtettek-

hez köthető, hisz mindebből következik, másrészt azon munkáimnak is szellemi alapját képezi, melyeket a dolgozat végén példaként bemutatok.

1. A környezet észlelésétől a művészi gesztusig

Rend és káosz ősi dualizmusának képzelete mint az emberiség eszmélésének, az emberi psziché tudattalanból való kifejlődésének szükségszerű terméke emelkedett be a tudatba, ahol a káosz az ébredező, de még gyenge tudatot elnyeléssel fenyegető tudattalant, a „tudatvesztés” állapotát is jelentette. (Jól elképzelhető ez, ha például bizonyos drogok hatására fellépő megváltozott tudatállapotokra gondolunk: amikor a tudati kontroll csökkenésével a tudattalan tartalmai előzönlük a tudatot, gyakran pánikézés lép fel.) Nem véletlenül indul valamennyi teremtésmítosz a káoszból való kiemelkedés valamilyen mozzanatával.

A környezet jelzéseinek helyes értelmezése, a lehetséges élelem-, illetve veszélyforrások felismerésének képessége kezdetben a túlélés záloga volt, így létfontosságú szükségleteket kielégítve épültek ki bizonyos észlelési stratégiák, s nyilván mindennek értékében vált bizonyos optikai jelenségekre különösen érzékennyé az észlelés. A bokorban rejtőzködő ragadozó felfedezéséhez bizonyára szükség volt kelőképpen differenciált forma- és színérzékenységre, a lényeges és lényegtelen részletek elválasztásához szükséges szelektív képességre, mely a hierarchikus látást feltételezi. Ugyanis az észleleti képek egy folyamatosan változó ingertömeg szelekciója során formálódnak, s a mindenkori körülményektől függ, hogy az adott feltételek közepette végül mi reprezentálódik a tudat síkján.

Ebből a készletből munkálódott ki aztán az a specifikusabb érzékenység – mint például a szimmetria iránti fogékonyság –, amit később a művészetbe sorolt kreatív alakítótevékenység is használ(t). Ezen érzékenység egyaránt egyengette (már a kezdetekben is) a zsákmányállat megjelenítését szolgáló realizmus, és a szellemi-szimbolikus absztrakciók formai genezisének útját, s azon optikai értékek kimunkálását, melyek végül a mindenkori képalakítás kompozíciós elemrendszereként jelentek az objektivizálódás igényével.

A veszélyekkel, rejtélyekkel és csupa bizonytalansággal teli külvilág generálta metafizikai szorongás szintén megnyugtató magyarázatot követelt; kikényszerítette a különféle jelenségek értelmezésének képességét. Mindezek a körülmények, a külvilág kihívásai életre hívták azokat a – ma a művészet kategóriájába sorolt – tevékeny-

ségformákat, melyek bizonyos jelenségek, „jelek” észlelésén túl azok – a külvilágra hatni tudó – megidezéséhez, előállításához szükséges tehetségek kifejlődéséhez is vezettek.

2. Valóságrepresentációk, transzcendencia, művészet

A valósággal való kapcsolat sajátos minőségét, a világnak azt a bizonyos – jelesül az archaikus és természetközeli kultúrákra jellemző – dúsan rétegezett, de egységében megélt eredendő létélményét gyakran tárgyalják különböző szellemtudományos, szellemtörténeti jellegű fejtegetések, azonban érdemes elgondolkodni ezzel kapcsolatban, hogy miféle összefüggés szerint épülnek rá az ezt „meghaladó”, immár *művészi* megnyilvánulási formák az idegrendszeri működésen alapuló valóságrepresentációs módokra.

Érdekes párhuzamot látok bizonyos kollektív kulturális jelenségek és az egyedfejlődés során megjelenő representációs rendszerek sajátosságai között; a valóság feldolgozásának enaktív, ikonikus és szimbolikus módjai valamelyikének dominanciája ismerhető fel bármely művészi jellegű megnyilvánulásban is. A rítusok, misztériumjátékok, a happening és performance, a színház őse mind a kognitív fejlődés legkorábbi representációs típusában, az enaktív representációban gyökereznek, mely a legközvetlenebbül jeleníti meg azt a – leginkább valamely cselekvéssel is járó – dolgot, melyre vonatkozik; egyedül az aktuális cselekvés által mutat – mintegy azt utánozva – valamely történésre. Miként azt Jerome S. Bruner is írja: „Az enaktív representáció a múltbeli események megfelelő motoros válaszok által közvetített representációs módja.” (Bruner, 1997. 168. o.)

Az élmény felidezésének, a tanulásnak, a megértésnek cselekvéses formája, a cselekvéstől a gondolkodásig vezető folyamat megfigyelhető a csecsemő- és kisgyermekkorban is. „A gyerek mozdulatokat végez a dolgokkal, manipulál. Manipulációjának mozgásai, gesztusai belső mintává válnak. A konkrét cselekvésnek már belső megfelelője is van. Nem szó, még csak nem is kép, hanem olyan minta, amelyben a mozgásos elem van túlsúlyban az érzékletessel szemben. Ez már kezdete az emberi fejlődés egyik fontos eredményének és eszközének: a világ megkettőződésének, a külső valóság belső tükröződésének.” (Mérei és V. Binét, 1998. 62. o.) Nem nehéz meglátni, hogy a rítus (misztériumjáték), mely egy transzcendens entitás közvetlen jelenlétére irányul annak cselekvéses megidézése által, a valóság birtokbavé-

telének enaktív módjában gyökerezik. Azonban míg a rítusban az istenség személyesen is megjelenik, addig a dramatizált eposznak, a színháznak már csak „higgadt, mozdulatlan, tág tekintetű” szemlélője van, aki „maga *előtt* látja a képeket”, mint ahogy azt Nietzsche-nél is olvashatjuk. (Nietzsche, 1986. 102. o.)

Mircea Eliade megfogalmazása is rámutat a cselekvéses forma eredendő, létünket érintő mély hatására: „ha egy cselekvés vagy tárgy – bizonyos paradigmaticus cselekedetek ismétlése következtében, és csakis annak következtében – valósággá lesz, akkor az magában hordja a profán idő, a tartam, sőt maga a »történelem« felszámolását is. S aki a példaadó cselekedetet megismétli, átkerül a kinyilatkoztatás mitikus korszakába.” (Eliade, 1993. 61. o.) A rituális cselekvéses aktusoknak egy stilizáltabb, „művészibb” formája a tánc. „Eredetileg minden táncot szentnek tiszteltek; másként szólva, emberen túli mintája volt. A mintaadó lehetett totem- vagy emblematikus állat, melynek mozdulatait utánozva elővarázsolták valóságos jelenlétét, hogy így szaporítsák számát, vagy hogy az ember így tudjon eggyé válni az állattal. (...) A tánc tehát – akár totem- vagy emblematikus állat, akár a csillagok mozgását utánozza, akár valamely rítus alkotórésze (útvesztő-járás, szokellések, kegyserkekkel bemutatott gesztusok) – mindig archetipikus mozdulatot utánoz, vagy mitikus pillanatot idéz föl. Egyszóval ismétlés, következésképpen *illud tempus*, »ama napok« újraérvényesítése.” (Eliade, 1993. 50. és 51. o.) De az ősi Kína első hatékony pusztakezes harcművészeti rendszereiben is e reprezentációs rendszer jelentősége mutatkozik meg, ahol komplett kung-fu stílusok épültek állatok – elsősorban ragadozók, sikeres vadászok – mozgásának megfigyelésére. Számptalan forrásban olvasható többek között a taoista szerzetes esete, aki megfigyelte, „amint egy daru megtámadott egy kígyót, s az ihlette meg, ahogy a kígyó a maga lágy és hajlékony természetével kicselezte a daru kemény, támadó csőrét.” (Tucker, 1996. 7. o.)

Arra, hogy az enaktív gesztus mennyire segíti a tájékozódást, a felismerést, jó példát kínál számomra egy Carl Gustav Jung által említett tapasztalat is: „Bennszülött vadászoknak – akiknek olyan éles volt a szemük, mint a karvaly – kezébe adtam egy olyan képesűjságot, amelyben nálunk minden gyermek azonnal felismerte volna az emberi alakokat. Az én vadászaim viszont egyre csak forgatták a képeket, míg végre az egyikük a kontúrokat ujjjaival követve egyszerre csak felkiáltott: »Ezek fehér emberek« – és ezt a teljesítményét a többiek nagy felfedezésként ünnepelték.” (Jung, 1995a 49-50. o.) E Jung által említett történetben tehát a bennszülött vadász

ujjával követi végig a felismerni kívánandó képrészlet kontúrjait, hogy azt biztonsággal felismerhesse.

Az ikonikus reprezentáció már egy későbbi, hatékonyabb valóságleképezési rendszer, mely az észleletek szelektív, összegző struktúrába szervezésével, jellemző perceptuális minőségek képekké szervezésével jeleníti meg az adott dolgot. Hogy ezeknek a képeknek eredendően milyen jelentősége volt, mutatja a különböző szertartásokban, rítusokban betöltött szerepük. Közismert a képmás mágikus erejébe vetett hit, mely szerint annak birtokában befolyással lehetünk az adott személyre.

Az irodalomban is több, a képmás bűvös erejébe vetett hittel kapcsolatos példa létezik. Legismertebb közülük talán Oscar Wilde története, a *Dorian Grey arcképe*, de például Gogol *Az arckép* című elbeszélésében is effélet olvashatunk: „Apám lábához vetette magát, és úgy könyörgött neki, hogy fejezze be a portrét, azt mondta: ettől függ sorsa és léte e világon, máris eleven vonásokat érintett ecsetjével, és ha élethűen lefesti őt, élete valami természetfeletti erő révén megmarad az arcképen, és így nem fog teljesen meghalni, mert neki itt kell maradnia ezen a világon.” (Gogol, 1984. 152. o.) A német „Bild” („kép”) szó az ófelnémet „Bilidi” szóból származik, ami bűvös erőt, vagy szellemi lényt jelent.

Zrinyifalvi Gábor a képteremtés ősi igényével kapcsolatban arról beszél, hogy a szem elé kerülő észleleti kép elsősorban mindig valamely létező megmutatkozása-ként jelenik meg illetve értelmeződik, így a jelenség esetleges kép-mivolta transzparens marad. Éppenséggel a képnek önálló, elkülöníthető észleleti egységként való megjelenése szempontjából lényeges az elvont, nem ábrázoló kép („kép”) léte, hisz itt a „megmutatkozók megmutatkozása” helyett magának a képpé formálásnak az eszközei hangsúlyozódnak, melyeket már egy kifejezett képi tudat juttat érvényre. E bizonyos képalakító tudat kimunkálódása felé mutat természetesen bármilyen tartalomnak – reprezentációs vagy egyéb szándékkal –, valamely hordozón történő rögzítése, hogy az ettől kezdve bármikor szemlélhető, illetve felmutatható legyen. „Ahogyan a fogalmak és a jelek megragadják a létezőket a jelviszonyban, úgy kell a megmutatkozásba segítő tevékenységnek is megragadnia a megmutatkozókat. (...) A ki-merevítés mozzanatában az ember megragadja és egyben a hatalmába is keríti a megmutatkozót. A vágtazó állatok a barlangok falán, a faragott és festett istenek, a világi hatalom önerősítő reprezentációja, az élet különböző mozzanatai stb., s minden, ami képként megragadható, az a képben bizonyosan meg is őrizhető, s nem illan el úgy, mint ami él és mozog. Ennek ellenére a képi megmutatkozás és a létező tapintható

anyagi-tárgyi léte közötti különbségének mindig tudatában volt az ember.”

(*Zrinyifalvi*, 2002. 243. o.)

Valóság és kép(zet) szoros kapcsolatával, egyféle intenzív képlátással áll szerves összefüggésben Hamvas Béla gondolata, aki az úgynevezett archaikus látásról beszél. Szerinte ez a látás, azaz maga a valóság szemlélet azáltal, hogy a spirituális felé nyitott volt, éppenséggel mélyebb és valóságosabb volt a „történeti látásnál”. Ugyanígy a történeti idők fogalmi-értelmi látásánál is valóságosabbnak tartja a művészet által őrzött költői látást. „Valószínűnek látszik, hogy a történeti időben az archaikus ösképlátást, vagyis azt a metafizikai létlátást, amely az anyagi természet határain túl lát, a művészet és a költészet őrzi. Az őskori hagyomány idején élt látáshoz hasonlóval, mint Guénon is mondja, ma csak a művészetben találkozunk.” (*Hamvas*, 1995. 169. o.)

De a szimbolikus reprezentáció – mimetikus utalásoktól függetlenedett – fogalmi-nyelvi szövete sem volt mindig ennyire a valósággal szemben álló, azon kívül elhelyezkedő entitás: „egykor a nyelv, a szavak is a valóság mágikus elemei voltak s részeselek azoknak a dolgoknak a szubsztanciájában, amelyek mai gondolkodásunk szerint pusztán extenziójuk alkotóelemei”. (*Danto*, 2003. 81. o.) Egyes ősi vallások is azt tartják, hogy valami csak azáltal nyer valóságot, hogy nevet kap; aminek nincs neve, az nem is létezik. „Az ősszó Isten szava. A teremtő Ige. A logosz. Mert a világ az Ige kimondására keletkezett. Isten teremtő ereje a szóban van. A héber Szentírás ezt ugyanúgy vallja, mint az egyiptomi tudás. Ptah, a teremtő istenség, szája által teremtő. Mert a szó isteni szubsztancia. Edfu templomának felirata mondja: »Mindaz, ami van, az ő szava által lett.« Megnevezni annyi, mint teremteni. Babilonban a kezdetek kezdete az, amikor »sem az égnek, sem a földnek nem volt neve«.” (*Hamvas*, 1995. 171. o.) A Biblia szerint is a világot Isten szava alkotta, vagyis a látható a láthatatlanból lett. Isten nevét pedig olykor kiejteni sem szabad.

Az eddig leírtakban megpróbáltam rámutatni arra, hogy elképzelésem szerint miként függenek össze a valóság-reprezentációkban gyökeredző megismerési stratégiák, a transzcendencia és a művészet megnyilvánulási formái úgy a filogenezis síkján, mint ontogenetikai vonatkozásokban.

Azonban a ráció, a tudományalapú világszemlélet tényerésével mindazok az irracionálisnak minősített tartalmak száműzettek a hétköznapi valóságból, melyek a lélek mágikus, misztikus iránti igényét szolgálták. Így ezek a tartalmak a – szintén feleslegessé váló – művészetben maradtak fenn. Hans Belting szerint „1800 körül

nagyon sok minden elveszett, ami azután csak a művészetben élt tovább: erős meggyőzések, de titkok is; hitkérdések, mindenféle vallási igények.” (*Tillmann és Monory*, 1996. 2-8. o.) Jung is az ember nagy veszteségeként könyvelte el az egyház „modernizációját”, megváltását bizonyos ősi, de a mai racionalitás tükrében tarthatatlannak, mert magát az egyház intézményét elavultnak, „komolytalannak” feltüntető rítusaitól, ami véleménye szerint a hit kiszikkadását, a lélek deficitjét vonja maga után, ugyanis a léleknek alapszükséglete a transzcendencia. Ahogy írja: „Minél nagyobb teret nyer a kritikus ész, annál inkább elszegényedik az élet; ám minél többet vagyunk képesek tudatosítani a tudattalanból, a mítoszból, annál több életet integrálunk. A túlbecsült értelemnek és az abszolút államnak közös vonása, hogy uralmuk alatt elnyomorodik az egyén.”¹

A felvilágosodás végleg belénk zárta, testünk függelékévé tette lelkünket, pszichét csinált belőle. Az ezen – elfojtásokkal és neurózisokkal átszótt – állapotot még nem ismerő „primitív” ellenkultúra embere Jung szerint nem is rendelkezik pszichikummal; számára a lelki történések is a külvilágban, az objektív valóság részeként zajlanak. „a primitív ember lelke környezete tárgyaiban foglal helyet. (...) Az a vidék, ahol él, nem földrajzi, nem geológiai, nem is politikai terület. A mitológiáját és vallását tartalmazza, és ha nem is tudatosan, a vele közös gondolatokat és érzelmeket rejti.” (*Jung*, 1995a 67-8. o.)

Walter Benjamin szerint a műalkotások recepciója különböző hangsúlyokkal történik, amelyek közül pólusokként emelkedik ki kettő. Az egyik a kultikus értéken alapul, a másik a műalkotás kiállítási értékén. Elmondhatjuk, hogy az előzőekben tárgyalt tartalmak/igények táplálják a művészet – Walter Benjamin által is emlegetett – kultikus recepcióját.

Joseph Beuys is művészeti ellenképet igyekezett teremteni a pozitivistatermészettudományos szemlélet egyeduralmával szemben. Ő egy olyan folyamatot kívánt visszafordítani, amit Jung afrikai útján már bennszülött törzseknél is megfigyelt. Ezek a törzsi közösségek még a kollektív tudat részeként dolgozták fel azon tapasztalatukat, amint a nyugati civilizáció valósága bekebelezi a világukat: „Az Elgon-hegység környékén élők például a legkomolyabban közölték, hogy ők sohasem álmodnak, legfeljebb a sámánjuk. Ő pedig kérdésemre azt válaszolta, hogy mióta az angolok bejöttek az országba, már ő sem álmodik. Persze az apjának még vol-

¹ Ennek az általam régebben lejegyzett Jung-idézetnek utólag sajnos nem sikerült fellelnem a forrását.

tak nagyszabású álmai, (...). Most már csak a *distrikt commissioner* tud mindent, ők semmit.” (Jung, 1995a 68. o.)

S ha mindezeket figyelembe véve gondolunk arra, hogy Beuys pártot alapított az állatoknak, és sűrűn hangoztatta, hogy ideje újra párbeszédet kezdenünk az állatokkal és az istenekkel, jobban megérthető szándékai eredete.

A fentiekből kiderült a kép eredendő transzcendens, mágikus jelentősége, ami a mai racionális, hétköznapi létben elveszni tűnik. Az eddig leírtakat tehát azért tartom rendkívül fontos kérdésnek, mert mindez a művészet ontológiai szerepvállalásának problematikájára is rámutat, s felveti annak felelősségét, hogy bizonyos, a hétköznapi létből kilúgozó tartalmak-értékek megtartása a művészet feladata – mert ez a maga elfogulatlanságával, mindent befogadni tudásával egyedül az ő lehetősége. Ezzel kapcsolatban a legnagyobb problémát abban látom, hogy egy olyan művészet hiteles működtetése, melynek „testét” efféle tartalmak táplálják, a dolog természetéből fakadóan csakis a történeti tudatba ágyazott, s értelmét, identitását abból nyerő művészettől függetlenül lehet megteremthető. Mert egy ilyen művészeti gyakorlatnak – annak minden konzekvenciájával – a már említett benjamini kultikus értékekhez van köze, és semmi kapcsolata a mű úgynevezett kiállítási értékével – mint ahogy az aktuális-elavult szempontpár is teljességgel irreleváns.

Ám túl a hagyományos, illetve önmaga szabta funkciókon – melyek gyakorlatilag bármire kiterjedhetnek –, manapság a tudományos kutató is használja sajátos céljaira a művészetet. Ugyanis adott esetben a tudós szerint a művészek bizonyos értelemben neurológusok, akik különböző valóságrepresentációs eljárásaikkal és képalakító megoldásaikkal, a maguk sajátos eszköztárával voltaképpen az agyat, annak működését-szerveződését mutatják be. „A művészet sajátos erőfeszítés arra, hogy betekintést nyerjünk a vizuális élmény összetevőibe, s abba, hogyan konstruálja meg vagy számítja ki az agy a világ stabilitásait.” (Pléh, 2007. 80. o.) Mert egy világban, melyben folyton változó vetületek vesznek körül minket, létfontosságú a konstanciák észlelésének képessége. Életünk során felgyülemelő élmény- és tapasztalatkészletünket rendezgetve különböző törvényszerűségeket vélünk felfedezni, miket vagy készen kapunk, vagy – olykor akár tudattalanul is – magunk konstruálunk. A lineáris perspektíva, a levegőperspektíva már a geometrizálás, a természet matematizálása eredményeképpen jön létre, mondjuk egy Descartes elképzelése szerint: az emberi világban nem így jelennek meg a tárgyak. Kérdéses, hogy a művészet „ábrái” nélkül is épp olyanak látnánk-e a világot, mint most. Mert konstruálni, rendet te-

remteni, azaz fogódzókat gyártani szükséges. Ezért az ember folyvást manipulálja, igazgatja a dolgokat, hogy megteremtse a számára kezelhető valóságot. Ha valamit nem tud manipulálni, akkor belevetíti a maga rend-képzetét. Így rendeződik példának okáért az égi „összevisszaság” jól értelmezhető csillagképekké, melyek innentől kezdve önálló létet nyernek. Majd a bizonytalan létű, esendő ember ezen égi képleteket vetíti le saját anyagi valóságába, hogy ezáltal az örökkévalóhoz, a végső rendhez kösse létét (Egyiptom, Angkor, Teotihuacán stb.). Így végül ábrák, térképek, különböző látványtisztazatok vagy látványtorzulatok, a kettő és három dimenzió egymásba játszásai, optikai és elektronikus eszközök generálta virtuális valóságfoszlányok alakítják életvilágunk kulisszáit.

Végső soron pedig kijelenthetjük azt is, hogy a (vizuális) művészet produktumai a lélek ábrái. Úgy vélem tehát, hogy tanulságos dolog kitérni az ábra „természetrájára”, mert rámutat néhány érdekes, a(z autonóm) művészettel, s akár a művészetoktatással kapcsolatos összefüggésre is.

3. A hétköznapi képei: az ábrák

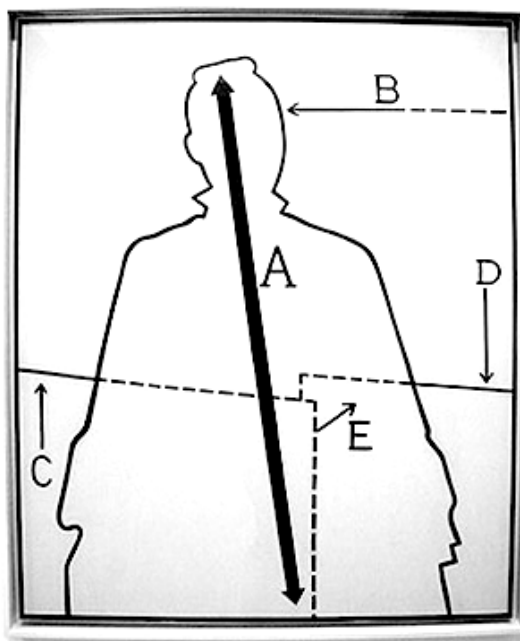
Minél több dologban fedezünk fel jelentést, értelmet, annál több összefüggés, analógia válik számunkra nyilvánvalóvá. Alapvető fontosságú, hogy egy adott dolog, jelenség vagy probléma megértéséhez rendelkezünk-e a megfelelő „megfejtési kód-dal”, megismerési sémával. Minél több, minél differenciáltabb sémával rendelkezünk, annál több dologra tudunk megfelelő, pontos értelmezési keretet illeszteni. Értelmezésünk iránya, minősége és pontossága éppen attól függ, hogy miféle értelmezési keretekkel rendelkezünk, illetve az adott jelenségre alkalmazott értelmezési mátrixunk mennyire vág egybe a jelenség szerveződési logikájával, annak (valamely) lehetséges olvasatával. És mindez természetesen nem csak a primer valóságra, de a valóság különböző szándékkal történő leképezését, reprezentációját célzó képekre, végül a művészet észlelésére is vonatkozik.

Még a (természet)tudományos kutatások világában, a vizsgálódások, felfedezések területén is nélkülözhetetlen jelentősége van a képnek. A különböző állapotok, folyamatok, elképzelések megértéséhez/értelmezéséhez, felismerések, megoldások megjelöléséhez nélkülözhetetlennek bizonyul azok valamilyen formában való képszerűsítése, érzékletes vizuális struktúrákba transzformálása ábrák, modellek stb. használata révén. Nem véletlen, hogy a műszaki tudományok, a technika fejlődése a

nyomtatás megjelenésével lendült fel, a nélkülözhetetlen magyarázó ábrák elterjedésének lehetővé válásával.

Akár művészi, akár tudományos az indíttatás, egy adott intenció szerinti eredményes értelmezés alapja tehát a megfelelően szervezett struktúra, melynek feltétele, hogy a gondolat és annak objektivációja között minél erőteljesebb legyen az izomorfia. A képszerűsíthető gondolat és annak ökonomikus megjelenítésének kézenfekvő példái az ábrák. Azonban ma már a képzőművészet területén is – különösen a konceptualista gesztusok vizualizált produktumai esetében – találkozhatunk a hagyományos mű helyett olyan gondolati modellekkel, melyek megjelenítései a hagyományos értelemben vett „kép” helyett gyakran ábra jellegűek. Nyilván más természetű problémát vet fel, ha egy ábra a megszokott értelemben vett *képként* van megjelenítve.

Az (egyszerű szemléltető) ábra műalkotásban való ilyen megjelenésére jó példa Roy Lichtenstein egyik műve, mely valóban „nem több”, mint egy Cézanne-kép kompozícióját elemző ábra lemásolása. (1. ábra)



1. ábra

Szemléltető ábra vagy festmény?

(Roy Lichtenstein: *Madame Cézanne portréja*, 1963)

Ez egy képnek megfestett ábra, mely Lichtensteinnél természetesen a kinyújtott képregénykockáihoz hasonló értelmezést vonz, de azáltal, hogy egy (ismert) festményt elemző ábra van festménnyé téve, összetettebbé, koncepciózusabbá válik, mint egy szokványos pop-art kép.

3.1. A percepció ábrái

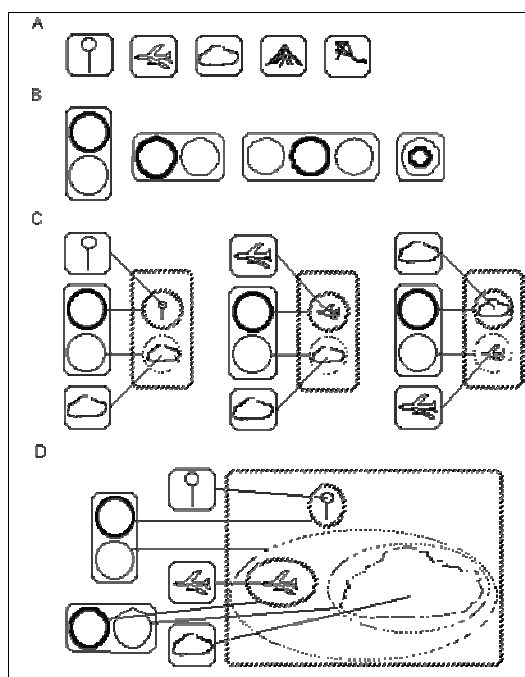
Nem utolsósorban tehát amiatt, hogy a művészet természetes elemeivé lettek, de ettől függetlenül is tanulságos dolog közelebbről megvizsgálni az ábra mibenlétét. A jó ábrának mindenekelőtt világos szemantikai struktúrával kell rendelkeznie, s a megjelenítendő tartalmakat legegyszerűbben kifejezésre juttató vizuális jelekre kell szorítkoznia. Kézenfekvőnek tűnik, hogy egy ábrát (is) valószínűleg akkor érzékelünk szemléletesnek, jól szerkesztettnek, ha az eleve az idegrendszer által „előhuzalozott” logikai pályák mentén szerveződik.

Az eleve „beépített mechanizmusok” és a vizuális leképezés természete közötti összefüggésre jó példa a körvonalak használata. Annak ellenére, hogy körvonalakat nem is látunk a valóságban, kevés olyan kézenfekvő dolog létezik, mint a kontúrokkal való formamegjelenítés. Mindenesetre David Marr komputációs látáselméletéből jól magyarázhatónak találom ezt a jelenséget. Feltevése szerint bizonyos moduláris szerveződésű beépített mechanizmusok teszik lehetővé a látást. Ezen alrendszerek első szintje az úgynevezett *első vázlat*, mely az észlelt formák határait, azaz az éleket definiálja. Így a kontúrok „látása” egyféle velünk született tudásként létezhet. (Révész, 1998. 89-106. o.) Amikor a bennszülött vadász, aki még sosem látott fényképet, a fotón lévő alakot úgy ismeri fel, hogy ujjával követi végig annak kontúrját, végeredményben egy imaginárius körvonalat húz a forma köré. (Az alakzat határát végigkövető gesztus az enaktív reprezentációs mód használatát is példázza.)²

Az idegrendszeri szerveződés és a vizuális leképeződés viszonyát kutató, úgynevezett képiség-vita egyik hozzászólójaként Nyíri Kristóf említi Lawrence Barsalou-t, aki az ikonikus forradalom teremtette lehetőséget használva dolgozta ki elméletét. Az úgynevezett ikonikus forradalom – amit a számítógépes szoftverek fejlődése indított el – a verbális és vizuális elemeket ötvöző nyelv eszközeit alkalmazza. Ezen elmélet szerint a számítógépes technika, a „videoklip-kultúra” stb. elterjedésének köszönhetően mindennapi informálódásunk, világban való tájékozódásunk, vég-

² Itt egy már a 7. oldalon hivatkozott Jung-példára szeretnék utalni.

ső soron gondolkodásunk is ma már – egyre inkább – *képek közegében* zajlik. Barsalou a gondolkodás perceptuális természetét hangsúlyozza, s ennek működését olyan ábrákkal szemlélteti, melyek a percepció és az agykérgi leképződés viszonyát/természetét modellezzik (2. ábra).



2. ábra

Lawrence Barsalou ábrája a perceptuális szimbólumrendszerek produktivitásáról
Ballon, Repülő, Felhő, Hegy, Sárkány – Felette/Alatta, Balra-Tőle³

A szerepeltetett ábra is egy példa annak szemléletes, képi formában történő megjelenítésére, hogy egy adott észlelet során keletkező mentális kép miként képződhet le neurofiziológiai síkon, rendszerezve az észlelt elemeknek és körülményeknek az értelmezés számára felhasznált aspektusait. Éppen az volt tanulságos számomra az ő példáján, hogy miként használja az ábrát. Barsalou hangsúlyozza, hogy itt csupán teoretikus jelölésmódookról van szó, tehát az ábra elemei nem tényleges képek: úgynevezett perceptuális szimbólumok, idegi állapotok felvételrögzítései, a fizikai információ reprezentálása során aktivizálódó neuron-konfigurációkat jelölik.⁴

³ Nyíri Kristóf: *A gondolkodás képelmélete*. <http://mek.oszk.hu/00500/00587/html/>. (2008. május 19.)

⁴ Uo.

Adva van egy ábra, mely képek segítségével közöl valamit – ezt tartva az információközvetítés legadekvátabb módjának – pedig ezek a képek egyáltalán nem a tőlük megszokott közvetlen formai hasonlóságra vonatkoznak, hanem olyan valamire, melynek fogalmi síkon történő megközelítése a megszokott. Így az ábrahasználat mikéntje és maga az elmélet egyaránt érdekes és tanulságos. A gondolkodás képelemélete című előadásának konklúziójában végül Nyíri Kristóf leszögezi, hogy az agy éppoly kevésbé dolgozik képekkel, mint kijelentésekkel: funkcionálisan összekapcsolt neuronok csoportjaival dolgozik.⁵ Ám e funkcionális kapcsolatok sajátosságait a legalkalmasabban képek széleskörű használatával tudjuk megragadni – sokkal inkább, mint az elvont szimbólumok formális láncolatairól szóló pusztá beszéddel.

A kijelentések és képzetek problémája mellett felmerül az a kérdés is, hogy *mit* képezünk le. Néha azért vannak nehézségeink egy problémával, mivel valami kritikus dolgot kihagyunk a reprezentációból, vagy mert valami olyasmit veszünk bele a reprezentációba, ami nem fontos része a problémának. Ez sok ábrával kapcsolatos probléma oka is; zavaros, illetve hamis viszonylatokat jelenít meg. Az (autonóm) absztrakt képek kapcsán természetesen nem kérhető számon afféle precizitás, mint egy (alkalmazott) ábra esetében, de lehet formailag-kompozicionálisan korrekt módon „modellezni” akár egy mentális állapotot is, s minél önkényesebb ez a „modell”, annál inkább lehet üres formalizmusról beszélni.

Végezetül tehát azt mondanám, hogy egy ábra (is) nyilván akkor működik jól, ha az agy, az idegrendszer „a priori” logikai szerveződésének megfelelően modellezi a megjelenítendő szituációt vagy folyamatokat; ha ökonomikusan, a vizuális eszköztárból minél inkább csak a funkciót megjelenítő minőségekre van redukálva – és a vizuális viszonylatok a tényleges viszonylatoknak vannak megfeleltetve.

Mindezt azért tartom lényegesnek, mert úgy gondolom, hogy az ábrák általában vett használatának mibenlétén, a „jó ábra” kérdésének tisztázásán keresztül a tartalom-forma viszonyrenden belül szerveződő autonóm kép problematikája is jól tárgyalható éppen ezen elméleti alapok talaján. Ezért szeretném konkrét példák segítségével kifejtetni, hogy mire is gondolok mindezzel kapcsolatban.

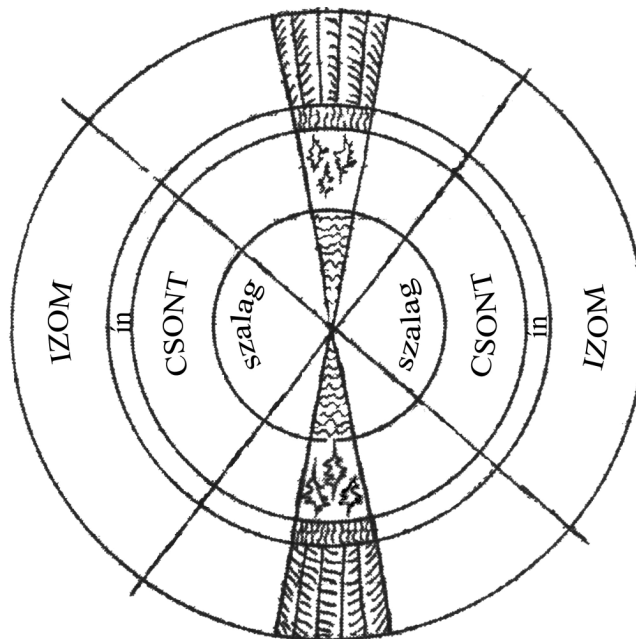
⁵ Az ELTE BTK Filozófiai Intézete és nyelvfilozófiai kutatócsoportja által 2000. október 5-én és 6-án rendezett *Nyelv, megértés, interpretáció – A nyelv mint a kortárs filozófiai áramlatok közös problémája* c. konferencián tartott előadás.

3.2. A jó és a rossz ábráról

A fizikus Werner Heisenberg kínál egy érdekes példát az ábrázolás problémájára saját gimnáziumi emlékei kapcsán. (Heisenberg, 1978. 12-14. o.) Fizikakönyvében egy ábra azt az alapvető kémiai folyamatot kívánta illusztrálni, melynek során két különböző anyag egy harmadik anyaggá, vegyületté kíván szerveződni. E folyamat során a két elem atomjai molekulákká fűződnek össze, amit az illusztrátor úgy igyekezett szemléletessé tenni, hogy az egymáshoz kapcsolódó atomokra kis horgokat és füleket rajzolt. Heisenberg szerint ez a megoldás rendkívül zavaró volt, mert a horgokat és füleket önkényes megoldásnak találta, s elsősorban nem is azért, mert ezek a maguk anyagi valóságában nem léteznek, hanem azért, mert a horgok és fülek afféle „műszaki megoldások”, melyek alakja, mérete stb. tetszés szerint igazítható az adott körülményekhez, míg a valódi molekuláris kötések, illetve elrendeződések ennél sokkal szigorúbb természeti törvények szerint szabályozódnak, melyek nem hagynak helyet efféle emberi ötleteknek. Tehát a valóságtól való eltérésben nem a mimetikus, formális különbözőségek zavarták – erre ő nyilván kevésbé is volt érzékeny –, hanem az ennél lényegibb, a hamis funkcionalitást sugalló aspektusok. (Az ábra sajnos nem került közlésre.)

Paul Klee – akitől igazán nem lehet eltagadni a vizuális érzékenységet – ábrái jó példákat kínálnak arra a tartalom- és funkcióorientált ökonómiára, mely áttekinthető vizuális alakzatban mutatja a lényegét, a legelemibb jelölőeszközökkel élve. Diagramja (3. ábra), mely a mozgatórendszer működését értelmezi, erre kínál szemléletes példát.

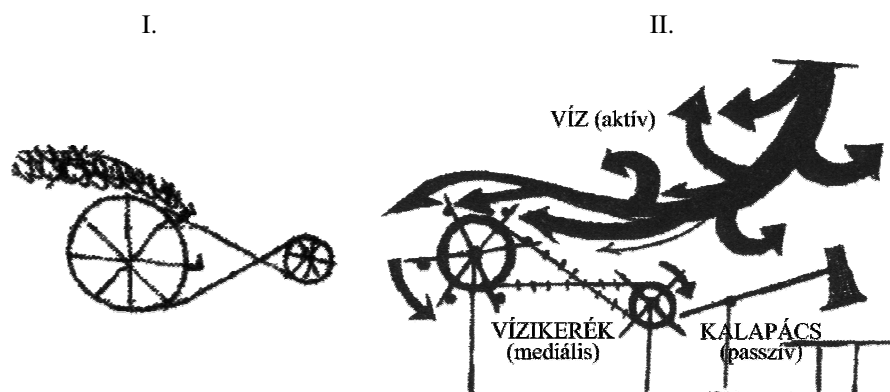
A következő példa (4. ábra) már látványábrázolóbb jellegű; ezeket a rajzokat lehetett volna akár naturalisztikusabbra, artisztikusabbra, „szébbre” formálni úgy, hogy ugyanakkor jelentésük, információértékük lényegében megmarad. Ez azonban öncélú esztétizálásnak minősült volna Klee koncepciójában, hisz a kifejezendő jelentéshez semmivel nem járult volna hozzá, viszont fölhígította volna a tulajdonképpeni tárgyra való koncentrációt, olyan többletjelentést adva az ábrázoláshoz, mely a közlendő szempontjából fölösleges. Következésképpen érvényesül itt az az elv is, mely egész munkásságát áthatotta: „Nem a formára kell gondolni, hanem a formálásra.”



3. ábra

Klee ábrájának felhasználásával⁶

A szalagok a csontokat szolgálják, amennyiben összefogják őket, tehát szerepük a csontokéhoz képest alárendelt. Így a csontnak megfelelően nagyobb hely jut a diagramban. Utóbbiakat viszont az aktív izomzat mozgatja, mint fölérendelt elem, ez az ábrán is megmutatkozik. Kettejük között az őket összekötő ín helyezkedik el, mozgatórendszerben betöltött funkciójának megfelelő mértékben szerepeltetve. „Mimetikus mozzanatként” a diagramban helyet kapnak a szereplő szervek szerkezeti struktúráját jelölő – mintegy emblematikus értékű – vizuális képletek is.



4. ábra

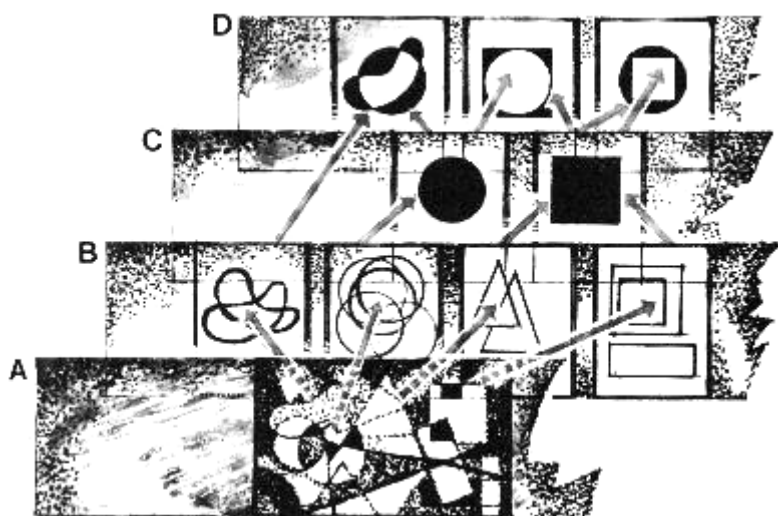
Klee rajzai felhasználásával⁷

A közvetítő szerepet betöltő vízikerék továbbítja az aktív víz energiáját a passzív kalapácsnak. Aktív-mediális-passzív; e hármas tagolódást kereste valamennyi működésben, az élet összes jelenségében, s e tagolódás is világosan megjelenik az ábrában.

⁶ In Paul Klee (1987): *Kunst-Lehre*. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig. 184. o.

⁷ Uo. 190. és 191. o.

Ott a (tárgyi) alkotóelemek egymáshoz való aránya tényleges szerepüknek megfelelően alakul; a víz nem az anyagszerúségből, az anyagstruktúrából, az érzéletes minőségekből kiindulva kapja absztrakt jelölését, hanem működését, hatását, dinamikáját figyelembe véve és hangsúlyozva. A lényegi viszonylatok jelennek meg szemléletesen, jól leolvashatóan. (Persze így is óhatatlanul magán viseli Klee kézjegyét, ellentétben azzal az elképzelt változattal, ha mondjuk ugyanez az ábra számítógépes programmal, vektoros képként lenne felépítve.) A következő ábra (5. ábra), amely Soltra Elemér *A rajz tanítása* című könyvéből származik, arra az esetre példa, amikor olyan vizuális elemek is szerepeltetve vannak, melyek nem tartalmaznak hasznos információt. A szemlélőnek időbe telik, míg tisztázza, hogy bizonyos elemeket nem is kell figyelembe venni – például a pontozott felületeket –, mivel ezek csupán az ábrát „díszítő” minőségek. Ettől azonban csökken az áttekinthetőség, zavarosabbá válik az összehatás.



5. ábra

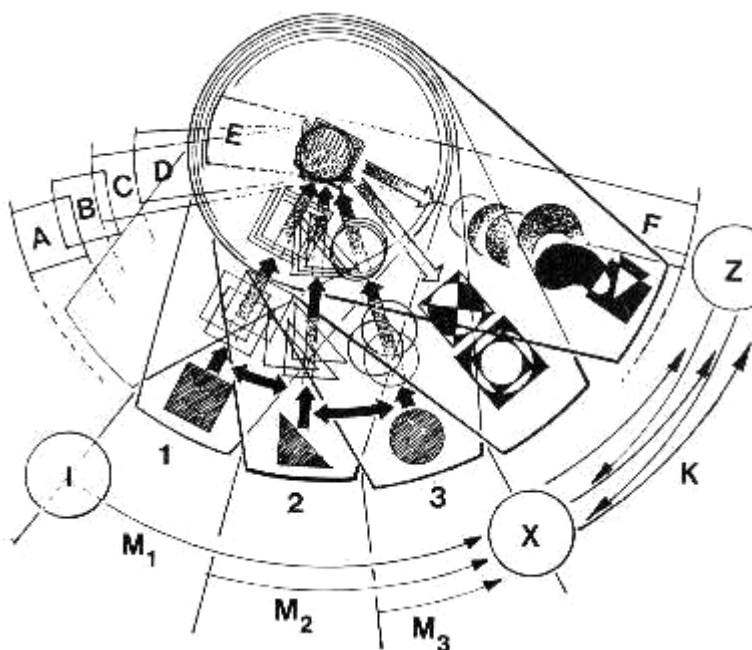
A jelenségben rejlő lényeg feltárásának tudományos útja (Soltra, 1988. 85. o.)

„Az elvont-elméleti (fogalmi) gondolkodás úgy választja el a jelenségtől a lényegét, hogy a véletlenszerű elemeket elkülöníti, és a céljának megfelelő rendezettséget ad a megmaradó adatoknak.” (Soltra, 1988. 119. o.)

A kérdés csak az, hogy mennyiben van szükség olyan elemekre, melyeket egyenesen ki kell zárni az észlelésből, ha az ábrát annak célja és rendeltetése szerint szeretnénk használni. (Lényeges itt, hogy a probléma egyáltalán nem a vizuális képzettség hiányából fakad – hisz nagyon sok ilyen módon rossz ábra is van –, hanem

éppenséggel a mindenáron esztétizálni akaró – talán épp valamiféle képteremtő kvalitásokat fitogtatni szándékozó –, sajátos szemléletből.)

A 6. ábra láttán pedig joggal merülhet föl a kérdés, hogy vajon mennyi (vizuális) információt bír el egyetlen ábra? Valójában az ábra megértéséhez külön „használati utasítás” is szükségeltetik, melynek áttanulmányozása és az ábrára „illesztése”, az egymásra halmozott szimbólumok közötti eligazodás több energiát vesz igénybe, mint az általa reprezentált jelenség kizárólag verbális/fogalmi úton történő befogadása. Lehetséges, hogy az ábra korrekt módon modellezi a célzott jelenséget, de a dolog természeténél fogva e jelenségkomplexum értelmezéséhez a fogalmi úton történő befogadás az ökonomikusabb, a közvetlenebb, s az ábra így felhasználásra sem kerül.



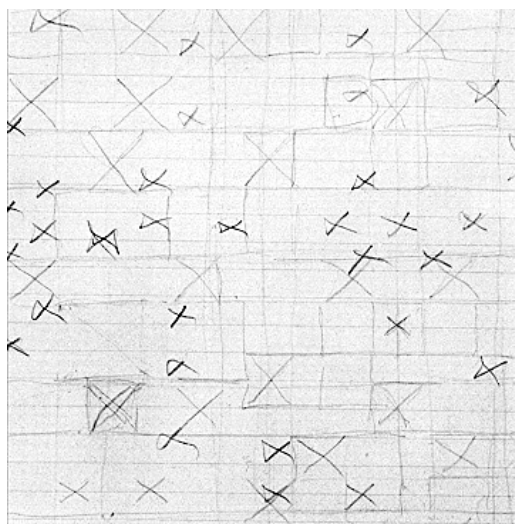
6. ábra

Tantárgy szerkezeti modellje (Soltra, 1988. 119. o.)

Valójában ezt a két dimenzióba préselt információtömeget a rajz szerint térbeli modellként meg lehetne építeni; ebben az esetben jelentősen leegyszerűsödne az általa megjelenített jelenségkomplexumhoz való viszonya. Így nézve a rajz önmaga térbeli változatának az ábrája – felülnézeti képe –, nem pedig a tárgyalandó jelensége.

Mondrian vázлата (7. ábra) hasonlóan pusztán funkcionális természetű, azonban annak igénye nélkül, hogy más számára is értelmezhető legyen. Mindenesetre jól

kiolvasható belőle, hogy a lehető legnagyobb ökonómiával szervezett struktúráról van szó. Az ő minden mimetikus reminiscenciától megtisztított konkrét művészete – az ikont teljes mértékben leváltja a szimbólum – már a konceptualisták szikárabb világa felé mutat.



7. ábra

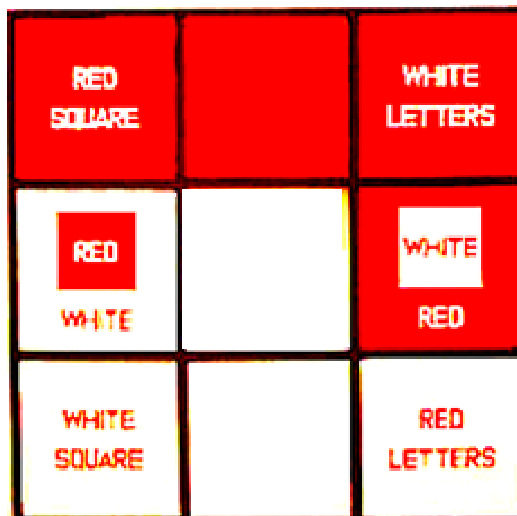
Mondrian vázlata

Csupán az általa használt elemek helyeit, viszonyait *jelöli* a lehető legegyszerűbb szimbólumokkal, hisz ez az ábra nem külső szemlélő „informálására”, csupán magánhasználatra készült.

3.3. Ábra és kép

És valóban, ettől a logikától nem áll távol az a – mindenekelőtt On Kawara által megfogalmazott – konceptualista pozíció, mely a hangsúlyt az esztétikairól a szemantikai aspektusra helyezi, az ikonról az indexre, a műtárgyról a közlésre tolvá a figyelmet.

Sol LeWitt *Red Square, White Letters* című képe (8. ábra) is már inkább hasonlít szemléltető ábrára, mint festményre. A négyzetekben szereplő feliratok hol a négyzetekre, hol önmagukra vonatkoznak; csupán a „square” vagy „letters” kiegészítés mutatja meg, hogy a színmegjelölés a szöveg háttereként megjelenő képi alakzatra vagy önmagára a szövegre vonatkozik-e, illetve a „red” és „white” szavak a háttérrel vagy a körük rajzolt kisebb négyzetekkel vannak-e vizuálisan kapcsolatba hozva.



8. ábra

Sol LeWitt: *Red Square, White Letters*, 1962

Ez a munka voltaképpen hasonló problémát vet fel, mint egy a perceptuális működést, illetve sajátosságokat vizsgáló tényleges pszichológiai kísérlet, mely hasonló ábrákat használ (9. ábra).

Próbáld meg felsorolni a színeket, nem a szavakat!

SÁRGA	KÉK	NARANCS
FEKETE	PIROS	ZÖLD
LILA	SÁRGA	PIROS
NARANCS	ZÖLD	FEKETE
KÉK	PIROS	LILA
ZÖLD	KÉK	NARANCS

A bal és a jobb agyfélteke konfliktusa

A jobb agyfélteke felelős a színek érzékeléséért, a bal agyfélteke az olvasásért.

9. ábra

Pszichológiai ábra

A pszichológus a maga ábrája segítségével vizsgált észlelési jellegzetességekkel kapcsolatos megfigyeléseinek eredményeit saját diszciplináris keretein belül értelmezi, és a percepcióhoz kötődő idegrendszeri működések feltárására használja. De a különbség „csupán” ennyi.

Az ábra kapcsán megfogalmazott példák azt is sejtetni engedik, hogy a mai értelemben vett kiterjesztett művészetfogalom teremtő logikája egyáltalán nem egy a többi szellemi tevékenységtől tisztán elválasztható aktus; a (művészi) formaalakítás stratégiái is alapjaiban hasonló elvek szerint szerveződhetnek, mint bármi más – úgy a kollektív kulturális-történeti képletek, mint az egyedi észlelés ontogenetikai vonatkozásában. Mindezen túl pedig az ábra-problematika tanulságos felvetéseket generálhat éppenséggel a leképezés valósághoz való viszonya szempontjából is, ami a (mindenkori) képi realizmus-felfogás kérdésköre felé mutat.

4. Művészet a természetből – művészet a művészetből

Ami a konkrét formát illeti, a különböző kötött ábrázolási konvenciók – melyek inkább a „fogalmi realizmus” jegyében léteztek – leegyszerűsítették a szituációt. Ám miután a művészi alakító szándék a külvilág optikailag korrekt leképezésére irányult – eltolódott a „vizuális realizmus” felé –, a tanulás forrása megoszlott a közvetlen előkép és a már létező képi minták között. Így a kész műveket előképként használó – és gyakran akadémizmusba, manierisztikus megoldásokba torkolló – törekvések és a közvetlenül a természetből merítés szándéka gyakran szembe is kerültek egymással, s különböző fontosságot tulajdonítottak hol ennek, hol annak a szempontnak.

Már a reneszánsz idején is szívesen másoltak – maga Michelangelo is – ókori szobrokat, de kortárs munkákat is. Leonardo javaslata szerint a perspektíva és árnyok tanulmányozása után a festést tanulónak „jó mesterek keze után kell rajzolnia, hogy hozzászokjék a szép testrészekhez; később pedig természet után rajzoljon, így megszilárdítja a tanultak értelmét; egy ideig tanulmányozza a különböző mesterek kezétől származó műveket, majd szokjék hozzá a gyakorlati tevékenységhez, s fogjon művészi munkájához.” (*Leonardo*, 2005. 35. o.) A manieristák már elsősorban a számukra példaértékű műalkotásból igyekeztek megtanulni a megtanulhatót, hisz az sokkal megfelelőbb mintát kínált, mint a „tökéletlen” természet. (Ismert példa a Carracciak és Caravaggio ellentéte, illetve a későbbi realisták – mindenekelett)

Courbet – álláspontja, mely művészet és valóság viszonyáról szólt, de Gauguin és Van Gogh vitájának is lényeges pontja volt realitás és kép viszonya.)

A művészek és korai teoretikusok körében zajló ezzel kapcsolatos vitákra jó példa Rembrandt esete is, aki először talán az *Éjjeli őrjárat* címet viselő munkájával kapcsolatban részesült nyilvános, „hivatalos” elmarasztalásban, bizonyos Joachim Sandrart festő-műkritikus által: „Rembrandt sohasem járt Itáliában vagy másutt, ahol tanulmányozhatta volna az antik műalkotásokat s a művészet elméletét. (...) Emiatt sohasem változtatja meg módszerét, s habozás nélkül szembeszáll az anatómiát és az emberi test arányait taglaló elméletekkel, a perspektívákra és a klasszikus szobrok tanulmányozásának hasznosságára vonatkozó felfogásunkkal. Mászt gondol Raffaello rajzművészetéről, valamint az okszerű művészképzésről, szembeszáll az akadémiákkal is, melyek nélkülözhetetlenül fontosak a mi hivatásunk szempontjából – azzal érvelve, hogy csakis, kizárólag, a természet szabályait kell követni, semmiféle más szabály nem számít.” (Halász, 1968. 139. o.)

A műből tanulás tendenciája a modern korban csak fokozódott: a korábbi művészeti megnyilatkozások újra-, illetve átgondolása generálja a következő kijelentéseket. Az az új álláspont pedig, hogy az autonómmá lett művészet egyenértékű a valósággal, magával hozta annak következményét is, hogy a természet, a kézművészség és az ipar termékeit is a műalkotással egyenértékűnek nyilvánították.

5. Realizmus(ok)

A valóság megkettőzése, a valóság interpretálása, (rejtett) valóságrétegek feltárása, párhuzamos valóság teremtése; a valóságtól függetlenedni vagy a valósággal egygyé válni, azaz közvetlen valósággá válni akarás, a valóság megváltoztatásának szándéka – mindezen törekvések természetesen messzemenően befolyásolták a művel szemben támasztott (esztétikai) igényeket, elvárásokat, s a „realitás” műben – illetve műként – való megjelenésének formáját is.

A valóság (művészi) megkettőzésére való igény tehát mindig is központi törekvése volt a műteremtő szándéknak, még ha a különböző ontikus igények/szükségletek – és azok változásai – függvényében a konkrét forma iránt támasztott elvárások változtak is. Mert az, hogy éppen mi a konkrét forma, amelyik a kívánatos valóságképet a leginkább reprezentálja, változatos képet mutat. Ennek megfelelően a művészet történetén végignézve az úgynevezett ábrázoláshűséget illetően is külön-

böző perceptuális állapotok és leképezési szintek állandó változásának, illetve az ehhez kapcsolódó szenzibilitások folyamatos módosulásának vagyunk tanúi. A román kor művészete is „realistának” számított a skolasztika képalkotási kánonjainak értelmében, melyhez képest Giotto ábrázolásai meglehetősen életszerűnek hatottak a maguk idejében; a reneszánsztól kezdve pedig a konkrét látvány felé fordulás, a percepcióra támaszkodás – annak összes formai következményével – fokozatosan teret hódít, s mindmáig meghatározó szemléleti tényezőként szerepel a köztudatban.

A festők által a minél hübb kifejezés érdekében hozott újabb lelemények is gyakorlatilag nem valamiféle eredeti, kreatív képi-formai gesztusként, sokkal inkább a természetű megjelenítés irányába tett újabb vívmányként kerültek elismerésre. Vasari szerint is a művészet története – miként az a reneszánsz idején élt kortársakkal kapcsolatos följegyzéseiből kiderül – a valóság mind teljesebb leképezését célzó lelemények története. „Vasari véleménye szerint a művészet újjászületése három korszakon keresztül jutott el a teljes kivirágáshoz. Az első korszakban ez Giottónak köszönhető: a mesterek a természet formáit és színeit kívánták követni – szakítottak a középkori »nyers« felfogással. A második korszakot Masaccio művészete vezeti be (egyébként a Quattrocentót foglalja magába): ekkor a kísérletezés, az anatómia megismerése és a perspektívának mint a térábrázolás alapvető eszközének bevezetése az ábrázolás modusába voltak a forradalmi eredmények. A művészet ekkor elérte, hogy produkciói hasonlóvá váljanak a természetéhez, hogy az alkotások felcserélhetőek legyenek magával az élettel, és az alkotófolyamat, a művész munkája azonos legyen a természet működésével. A harmadik korszak – melyben a főszereplők Leonardo, Raffaello, és mindenek fölött Michelangelo – szinte már meghaladja a természetet.” (Eisler, 2004. 190. o.) Hasonló történt akkor is, amikor Daumier felfedezte a mimika ábrázolásának lehetőségeit, az addig általános érvényű, „rezzenéstelen”, komoly arcmegejelítésekkel szemben. Gombrich egyik elemzésében is arra mutat rá⁸, hogy a kortársak a görög művészet előrehaladását a naturalista ábrázolás fejlődésének mércéjével mérték. De ezt mutatják különböző történetek, mint például a Zeuxis és Parrhasius vetélkedéséről szóló vagy Pygmalion esete, aki a maga által faragott márványszoborba szeretett bele, s azt kívánta az istenektől, hogy keltsék azt életre. Alison M. Gingeras, a Beaubourg főigazgatója pedig azt írja egy 2000-es katalógusba,

⁸ Lásd E. H. Gombrich (1982): *Illúzió és művészet*. In R. L. Gregory és E. H. Gombrich (szerk.): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest. 197-246. o.

hogy: „Még a kortárs művészet világában is az utánzás a legnagyobb hízélgés.”

(*Benhamou-Huet*, 2002. 41. o.)

Danto is a művészet fejlődését egyféle „perceptuális ekvivalencia”-törekvés jegyében látja zajlani, mely a film megjelenésével kimeríteni látszott lehetőségeit. Ezzel kapcsolatban ő is Giottóval példálódzik és Vasarit idézi. „Giotto kortársait megdöbbsentette a festő realizmusa, és Vasari – pedig közötté és Giotto között a teljes reneszánsz lezajlott – Giotto egyik festményét, egy vizet ivó ember képét dicsérte, mert »olyan hatásosan ábrázol, hogy az embert a néző egy vizet ivó eleven embernek hiszi.«” (*Danto*, 2003. 159. o.) Léger is utal erre a jelenségre egy írásában, mikor arról szól, hogy a Francia Tárlat egyetlen képe sem versenyezhet a mozivászonnal. „Ez megöli amazt.” – hivatkozik *A párizsi Notre-Dame* című regény egyik fejezetére. (*Léger*, 1976. 14. o.)

Mivel a tárgyábrázoló festészet az optikailag érzékelhető valóság leképezésével foglalkozott, a kép optikailag közvetlenül kapcsolatba hozható volt a valósággal, így nem volt szükség fogalmi közvetítésre a beazonosíthatóságához. Az a fejlemény, hogy az aktuális realizmus-felfogás szerinti forma kimerítette lehetőségeit, gyökeres szemléleti változást okozott – kényszerített ki a művészetben. Innentől kezdtek el a festők és szobrászok a „perceptuális ekvivalenseket” (Danto) utalásokkal helyettesíteni. A korábban csak mimetikus minőségükben értelmezett kifejezőeszközök ambivalens értéket nyertek, amennyiben felismerték, hogy a vonalak és színfoltok nem *természetes jelek*, melyek az utánzást szolgálva feloldódnak tárgyi tartalmukban (mint azt még a felvilágosodás racionalizmusa gondolta), hanem szimbolikus értékkel feltöltődő *mesterséges jelek*, melyeknek önértékük van.⁹

Nem véletlen tehát, hogy a modernek már egész másként kezelték a realizmus-kérdést is, ami persze nem jelenti azt, hogy magától a realitástól, illetve a realitás megjelenítésének igényétől távolodtak volna el. Léger egyik írásában így értekezik erről: „Minden művészeti korszaknak megvan a maga realizmusa, amelyet többé-kevésbé a megelőző korszakokra támaszkodva fedez fel. Olykor visszahatás, máskor folytatás. A középkori festők realizmusa nem azonos a reneszánszéval, Delacroix realizmusa homlokegyenest ellentétes Ingres realizmusával. (...) A realizmusok különböznek egymástól, minthogy az új művész más korban él, más környezetben, az

⁹ Ez természetesen messzemenően kihatott a műalkotás „olvashatóságára” is, amely egy későbbi fejezet tárgya.

általános eszmék új rendszerében, amely uralkodik szellemén.” (Léger, 1976. 163. o.)

Mindebből jól látható, hogy a realizmus felfogása is viszonylagos: nem véletlenül, hisz a mindenkori realizmuskép is egy spontán elsajátított – tehát tanult – reprezentációs rendszeren alapul. Így az általa használt szimbólumok olyan fokú transzparenciára tesznek szert, hogy fel sem merül értelmezési alternatíva igénye. Efféle, a konszenzus által legitimizált formák azonban mégsem örökérvényűek, s amennyiben egy tradicionális reprezentációs rendszertől való eltávolodás következik be, könnyen megtörténhet az újabb mód szabvánnyá tétele, új sztenderdként történő bevezetése, mely aztán ugyanazzal a magától értetődőséggel és kizárólagossággal uralja a tudatot, mint a megelőző állapot. Lényegében tehát a mindenkori realizmus fokát az határozza meg, hogy az adott ábrázolásban alkalmazott reprezentációs rendszer és a sztenderd rendszer mennyire vág egybe – mint ahogy azt Nelson Goodman-nél is olvashatjuk. (Goodman, 2003. 41-101. o.)

Jól példázza mindezt C. G. Jung egyik – már korábban, más összefüggésben idézett – tapasztalata is, mely szerint bennszülött vadászoknak – „akiknek olyan éles volt a szemük, mint a karvalyé” – komoly nehézséget okozott egy egyébként jól beazonosítható fotón az emberi alakok felismerése. Talán hasonló feladatot jelentett nekik a fénykép megfejtése, mint az európai polgárnak az első kubista kompozíciókban a valóság felfedezése. Éppen a realizmussal való viszonya szempontjából is érdemes a kubista kalandra kitérni.

Douglas Cooper – különösen Bracque-ra és Picassóra hivatkozva – a kubizmus kapcsán a realitás pontos reprezentációjáról beszél, példaként említve Picasso kubista Vollard-portróját, mely erőteljes plaszticitást és realitást tükröz, még akkor is, ha nem a realizmussal kapcsolatban megszokott formában. (Érdekes felvetés részéről, hogy – összevetve Bracque egy tájképével – egészen más a helyzet Dufynél, egy „ál-kubistánál”, akinek vásznán a táj meggyőző reprezentációja helyett csupán színezett foltok bágyadtabb kompozícióját látjuk.) Edward Fry szerint a kubizmus „új életre keltette és kiterjesztette” a nyugati művészet hagyományát „azáltal, hogy újra definiálta ennek realiztikus feltevéseit”. Juan Gris pedig azt mondta 1925-ben, hogy a kubizmus eredetileg egyszerűen a világ reprezentálásának új módja volt. (Hintikka, 2003. 149-169. o.)

Éppen a kubizmus példáján véltem felfedezni a művészet különböző alkotó szellemeket integráló jellegzetességét, amint különböző lelki alkatok – akár a jungi

tipológia szerint is leírható különböző lélektani típusok – a maguk eltérő általános valóságfeldolgozó preferenciáikkal és értelmezési stratégiáikkal ugyanazon közös formanyelv igazságát ismerik fel. Nem ritka ugyanis, hogy ugyanazon vizuális művészi igazság talaján álló alkotók között mégis komoly ellentétek körvonalazódhatnak a verbális-fogalmi síkon kifejtett állásfoglalások során.

Braque a kubista formával a valóság új szempontok szerinti feltárásának lehetőségeit kutatta – egyféle látszat mögötti realizmusként – míg Picasso művészi intuícióját inkább a kubista formában rejlő újszerű művészi-formaképzési lehetőségek izgatták. Braque minden bizonnyal egy konvergensebb lelki alkat volt, egy sokkal inkább a személyes élmény „kimélyítésén” munkálkodó elme, aki számára inkább jelentette a valóság rejtett struktúrái feltárásának (egyetlen) lehetséges adekvát módját a kubista forma, míg Picasso intuíciója inkább annak meglátására irányult, ami e forma *aktuális* igazságértékéről és az autonóm művészi közegbe beágyazódó jelentőségéről szólt. Ezt látszik alátámasztani Herbert Read gondolata is, mely szerint „Braque egész pályafutása alatt meg tudta őrizni formanyelvének önállóságát – ezt az erényt Picasso nem vallhatja magáénak –, s Braque-nak ez a stílusbeli érintetlensége egyidejű a kubizmus kezdetével.” (Read, 1968. 63. o.)

Dieter Koeplin megállapítása is arra mutat, hogy Picassónál a modernista értelemben vett kutató szellem helyett jobban a preklasszikus, archaikus szellemi világokhoz kapcsolódás szándéka lelhető fel; határozottan visszautasított mindenféle tudományos jellegű eljárást a művészetben belül – így a látvány analitikus megközelítését is –, sőt az effélét kifejezetten a modern művészet eredendő hibájaként rótta fel. Sokkal inkább jellemezte egyféle intuitív törekvés a művészet őseredeti funkciójának megőrzésére, „hogy a leképező funkció helyett újra önálló szereppel, egy adag mágiával vértelje föl a művészetet – ezért érdekelte a néger művészet és mágikus funkciója. És ez vált a kubizmusban átalakult formában termékennyé (...).” (Koeplin, 2000-01. 18. o.) Picasso alapvető, szinte konzervatív ragaszkodását a kézzelfogható valóság formáihoz – s ezzel is a kubizmus valóságprezentáló szemléletiségét – látszik alátámasztani az a megjegyzése is, hogy „A kutatás szelleme mérgezte meg azokat, akik nem értették meg teljesen a modern művészet pozitív és hiteles elemeit, és megkísérelték megfesteni a láthatatlant, vagyis: a megfesthetetlent.” (Hofmann, 1990. 88. o.) Jó ellenpárja Picasso megjegyzésének Paul Klee gyakran idézett kijelentése, mely szerint a művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz.

A realizmus értelmezése gyakran a „látható” és „láthatatlan” ellentétpárja körül kristályosodott. Persze a láthatóvá tétel is értelmezhető többféleképpen. Természetesen kell ahhoz egy adag metafizika, hogy az úgynevezett láthatatlanból realitást csináljunk, de egyesek épp ezt tartották a művészet egyik leglényegesebb lehetőségének és feladatának. Míg Platón száműzte államából a művészetet, mint a másolatok másolásának tökéletlen tevékenységét, mely csak távolít az igazságtól, addig a neoplatonisták „rehabilitálják” a művészt, mint isteni adottsággal megáldott kivételes lényt, aki képes a tökéletlen, állandóan változó világ jelenségeiben felismerni az örök mintákat, az egyediben meglátni az általánost, műveiben a tiszta ideákhoz közelíteni a valóság romlandó képleteit. Ebben az esetben a képmás felől indulunk el az eredeti felé, a képmást egy hídnak, egy kapocsnak tekintve az eredeti feltárásához, az igazság megismeréséhez.

Tulajdonképpen ez a neoplatonista szemlélet mutatkozik meg abban a „felismerésben” is – például Mondriannál és a neoplaszticistáknál –, hogy az absztrakció egy magasabb szintű *realitás* megjelenítését szolgálja; vagy Klee törekvésében, aki szerint a láthatóvá tétel olyan művészi aktust jelent, amely intenzitásában felülmúlja a látható puszta ábrázolását. Nála a láthatóvá tétel a valóság rejtett, belső rétegeire mutat rá, s munkáiban egy párhuzamos természet működik, ahol a konkrét formák lehetnek szokatlanok – itt és most nem léteznek –, de a törvények ugyanazok.

A realizmus – vagy akár naturalizmus – egy végletes felfogása felé mutat, amikor a készen talált valóság egyszerűen a kép elemévé válik – mint elsőként a kubista kollázsban, majd sokkal inkább és sokkal következetesebben az újrealistáknál, ahol is „a valóság fölülmúlja a fikciót” – vagy a maga primer állapotában egyszerűen felmutatásra kerül, mintegy a valóság művészi feldolgozásának és átalakításának kerülőútját kiiktatva.

Egyféle realizmus-adalék a gesztuskép – action painting – Werner Hofmann által is képviselt értelmezése is, mely szerint a „kép, mint cselekvés” a művész egyéb élet-cselekedeteivel azonos nevezőre, azonos „ontológiai síkra” kerül. A hordozón megjelenő nyom az őt létrehozó mozdulatra vonatkozik, végső soron a cselekvő embert jelenti, megkérdőjelezve művészet és élet megkülönböztetését – „a művész életrajzának részévé válik”.

Valamit ábrázolni, vagy primer valóságként megjeleníteni lényeges különbség, s az újabb kori művészeti pozíciók fontos törekvése az utóbbit célzó gesztusokban kifejezésre juttatni gondolatokat. Ebben az újszerű szemléleti közegben azonban

már az elméletnek is fontos szerep jut. Danto megfogalmazásában az elmélet „valami olyan erőteljes dolog, amely képes leválasztani a tárgyakat a világról és aztán egy különböző világ, egy *művészi világ*, az *értelmezett dolgok* világa részeivé tenni őket.” (Danto, 2003. 133. o.)

A realizmus ilyen végső formáját célzó törekvésekre példák Pawel Althamer munkái is, melyek a mesterséges és reális/természetes ellentétpárja ütköztetésén keresztül a hétköznapi cselekvés szférájába terjesztik ki a művészi gesztust. Például egy mindennapos utcai jelenetet látunk, de nem lehetünk biztosak benne, hogy ez egy spontán jelenet-e, illetve annak bizonyos résztvevői természetesen viselkednek-e, avagy játszanak. Beuys szociális plasztika koncepciója magát a társadalmat tekinti „nyersanyagának” – s innentől értelmetlenné is válik a realizmus hagyományos értelmezése.

Voltaképpen felfogható úgy is a dolog, hogy csak realizmus létezik, hisz bármely művészi megnyilvánulás végső soron a valóságra reflektál, tehát arról szól; a valóság valamely rétegével, aspektusával stb. foglalkozik tartalmi, illetve formai vonatkozásban, s egy konstituált valóság-felfogáshoz való viszony alapján nyeri el jelentését. Példának okáért a realista-absztrakt ellentétpár is téves gondolatmenet eredménye ezen összefüggésben. A „természetelvű” kifejezés – szintén e félreértésből származó – hagyományos jelentésében vett használata pedig merő értelmetlenség, hisz egy absztrakt kompozíció is építhető a természet elvei szerint. A külső hasonlóság ugyanis nem „elvi” szintje a természetnek.

6. A „tudós elme” és a „művészlélek”

Nagy számban léteznek a „figurális-absztrakt”, vagy „természetelvű-elvont” ellentétpárokhoz hasonló közkeletű, elterjedt szembeállítások, melyekkel az a probléma, hogy eleve lényegbeli különbözőségeket sugallva előre kanalizálják a gondolkodást. E – mindenekelőtt a „tudományos” gondolkodás által bevezetett – „tükörkonstrukciók” mintegy egymás ellentéteiként tételeznek – s gyakran egész diszciplínákhoz kötnek – bizonyos szemléleti módokat. Ilyen ellentétpárok a tudományos-művészi, a képzőművészi és tervezői, illetve a hagyományos művészetfelfogás és újabb művészeti stratégiák mereven értelmezett dualizmusai.

E szemléletiség művészetben belüli gondolkodásban kifejtett hatására mutat rá Halász Péter is DLA-dolgozatában egy szimpozionon elhangzott előadás-sorozattal

kapcsolatban¹⁰, mely a művészet elméleti és gyakorlati világa közötti indokolatlan hasításra mutat rá: Meglátása szerint az a tény, hogy a művészetnek egy racionálisan, a saját logikáján belül körvonalazható „elméleti élete” is legyen, a tudomány mintájára van elképzelve, „ahogy vannak elméleti fizikusok és vannak a tudomány »hangyái«”. Példaként Peternák Miklós előadásából idéz: „Egy image-t megalkotni és látni: két különböző tudás, de mindkettő hasonló jártasságot (ügyességet – fordítás tőlem) követel. (...) Legfeljebb valaki megelégszik a nézéssel is, és valamit lát, amit pszichéje vagy felkészültsége megenged. A látással szerzett tapasztalatok vagy további alkotások (verbális vagy vizuális) forrása, vagy csak egy élmény...” (Halász, 2007. 15-6. o.) Halász véleménye szerint (is) tehát egyazon szellemi folyamatból táplálkozó megnyilvánulásokról van szó.

Hamvas Béla tükörkonstrukciókról beszél ezzel kapcsolatban, s az egész modern tudományos gondolkodás hibájaként rója fel, hogy az egységében észlelt valósághoz racionális módszerrel tükörképet szerkeszt, s ezen elvi konstrukciót az eredeti valóságos kiegészítőjeként szemléli. Példaként jelentős nyugati gondolkodókat sorol fel: Jung, Klages, Sorokin, Keyserling, Bergson, Frobenius. (Hamvas, 1995.) Hans Belting az egész művészettörténet-írás problémáját olyan hamis ellentétképzésekre vezeti vissza, mint például a régi művészet állítólagos egységességének és teljességének szembeállítása a modern művészet decentrált és töredezett voltával. „Az ilyen antitézis a régi művészet túlságosan is idealizált képéből táplálkozik, amely a romantika számlájára írható. Minden antitézist a dolgok leegyszerűsítésére találnak ki. (...) Ám az ilyen kép, amelynek immár megvan a maga története, tehát egy klisé története, ellenállónak bizonyul minden olyan kísérlettel szemben, hogy megismeréssel helyettesítsük.” (Belting, 2006. 246. o.)

Mindez már jól mutatja, hogy a tudományos gondolkodás nem kerüli el a művészetet sem, s elháríthatatlan hatása mélyen gyökeredzik kultúránk sajátosságai-ban. Így érdemes e sajátosságokat, mint minden továbbit meghatározó hatást, alapjaiban is reflexió tárgyává tenni.

6.1. Bal vagy jobb

A „tudós elme” és a „művészlélek” különbözőségét az agyféltekék eltérő funkcióival is magyarázzák, így e tevékenységek már eleve, neurális szinten is indokolt más jel-

¹⁰ Művészet és kutatás, MKE Intermédia Tanszék, 2006.

legű aktivitásként vannak értelmezve. Eszerint a bal agyfélteke felel a nyelvi képességekért, a logikai és matematikai alapú, inkább analitikus gondolkodásért, míg a jobb félteke ad otthont a vizuális-képi alapú, inkább holisztikus gondolkodásnak, a téri tájékozódásnak, s az érzelmek kifejezésének és percepciójának is. (A legtöbb funkciót a gyengébb félteke is képes kezelni, a dominanciakülönbség inkább mennyiségi.) Mindez bizonyára vitathatatlan tény, azonban a kérdést ma már mégsem lehet a tudományos és művészi ellentétére redukálni. Ilyen jellegű különbözőség akár a hagyományos és az újabb művészi szemlélet közötti eltérés szintjén is megfogalmazható: amíg a hagyományos művészetfelfogás talaján kibontakozó művészeti tevékenység jobbra jobb agyféltekés funkció volt, addig a modernizmus új, hagyománytagadó stratégiái – elsősorban az elméletiesedés, a koncept révén – más jellegű gondolkodási, illetve alakító folyamatokat/gyakorlatot hoztak magukkal. Itt már inkább a bal agyfélteke „jut szóhoz”, mely sajátosság a művészi gesztus révén érvényre jutó preferenciákat messzemenően befolyásolja. Tehát félrevezető az a vélekedés, amely manapság is a művészeti és tudományos tevékenység szerint tagolja és próbálja értelmezni e diszciplináris területek funkcionális sajátosságait, illetve a művelőik közötti különbözőséget, hisz adott esetben egy művészi megnyilvánulás és egy tudományos céllal végzett kísérlet között sokkal szorosabb rokonság lehet, mint két, egyértelműen a művészi intenció termékeként értelmeződő teljesítmény – például egy posztnagybányai tájkép és egy Joseph Kosuth-féle koncept – között.

6.2. Az intellektus kultúrája

Éppen Joseph Kosuth és a konceptualisták voltak azok, akik teljes mértékben leoldódtak az empirizmus emlőiről, s következetesen képviseltek olyan művészeti pozíciót, melyben a verbalizmusnak, a hangsúlyozottan intellektuális természetű spekulációnak meghatározó szerep jutott – jellegzetes termékeként a nyugati kultúrába ágyazódott művészeti „fejlődésnek”. (Vigotszkij már a hatvanas években kimutatta, hogy a gondolkodás ugyan nem a beszédből, hanem a gyakorlati cselekvésből ered, azonban kb. másfél éves kortól összekapcsolódnak, s innentől kezdve „a gondolkodás beszédhez kötötté, a beszéd pedig intellektuálissá válik.” – *Salamon*, 1996. 94. o.)

Az egész nyugati oktatási rendszer bal agyfélteke dominanciájú, tehát a – már az iskolai általános nyelvhasználat jellegében is tükröződő – nyelvi-fogalmi és analitikus-logikai gondolkodásmódot fejleszti, amennyiben szinte kizárólag a fogalmi természetű ismeretszerzés intellektuális technikáit használja. Ezért akár egzisztenciális

boldogulásunk szempontjából is meghatározó fontosságú, hogy milyen kommunikációs kódot használó szociális közegben nőttünk fel, illetve élünk. Basil Bernstein írta le a jelenséget, mely szerint létezik a – főképp alacsonyabb társadalmi státuszú rétegek által használt – korlátozott kód, és a – főként a műveltebb középosztály által használt – kidolgozott kód. „A *kidolgozott kód*ban képesek vagyunk elvonatkoztatni aktuális összefüggésektől, tudunk univerzális jelentésű tartalmakat közölni, és megfogalmazhatjuk beszédünk érvényességi igényét. Ezzel szemben a *korlátozott kód* használata mindig valamilyen konkrét helyzethez, egyedi »kontextushoz«, partikuláris jelentéshez köti a beszélőt. A kidolgozott kódban elsődleges a nyelv és a beszéd, míg a korlátozott kódban döntővé válnak a kommunikáció nem verbális eszközei. (...) Az iskolák ugyancsak a kidolgozott kódot használják, hiszen erre van szükség a tanulás iskolai modelljében a dekontextualizált tudás átadásához és megszerzéséhez. *Az iskolai tanulás ezért arra kényszeríti a gyermeket, hogy vonatkoztasson el azoktól az összefüggésektől és kontextusoktól, amelyek jelentést adnak hétköznapi életvilágának.*” (Somlai, 1997. 38. o.)

A korlátozott kódot használó közegben szocializálódó gyermek így eleve hátrányba kerül az iskolában, és nagy esélye van arra, hogy lemarad. A pozitivistaracionalista drill azután olyan „gyakorlatias” valóságreceptiót eredményez, mely egyoldalú valóságértelmezésével, beszűkült megértési stratégiáival többek között a konvencionálistól eltérő (művészi) megnyilvánulások – sőt ismeretszerzési technikák – elsajátításának is gátat szab.

Már Charles Darwin is felhívta a figyelmet a tisztán tudományos, elidegenedett intellektus tragikus következményeire, a személyiséget elszegényítő hatására. Önéletrajzában írja, hogy intenzív, de egyoldalú tudományos kutatómunkája során elveszítette érdeklődését a zene, a költészet és a képzőművészetek iránt, melyekben pedig korábban nagy örömet lelte. „Elmém, úgy tetszik, egyfajta géppé lett, amely tények nagy tömegéből általános törvényeket gyárt... Eme kedvtelések elvesztése a boldogság elvesztése, és meglehet, károsítja az intellektust és valószínűleg a morális ént is, amennyiben gyengíti természetünk érzelmvilágát.” (Idézi *Fromm*, 1994. 149-50. o.)

Az, hogy az intellektus térnyerésével, a fogalmi fejlődés arányában csökken a hagyományos értelemben vett képi kifejezés igénye, fejlődéslélektani szempontból is magyarázható. Az írni-olvasni tanulással kezdődően, a fogalmi fejlődés térnyerésével összefüggésben elsorvad a kisgyermekkorban még gyakori eidetikus – szinte érzéki

elevenségű, részletekben gazdag – képalkotás képessége is. Egy – a hagyományból még valamit őrző – népi mesemondó ember a maga „naiv” módján így élte meg ezt a változást: „Mind igaz vót a mese az azelőtti néppel... Én is láttam ennekelőtte gyermekkoromban sárkányokat. Mikor jött valami terhes felleg, aztán a sárkányok meg sétáltak a felleg tetején... De mostmán azt se látom sose. Nem is jön sohase, még a fellegek se ojanok.” (Idézi *Szerb*, 1980. 549. o.)

Középiskolás korra – a lowenfeldi rajzfejlődési modellben „a döntések (elhatározások) kora” (*Kárpáti*, 1995. 7-53. o.) – a művészeti jellegű cselekvéshez való viszony is gyökeresen megváltozik. A rajzolás is tudatilag kontrollált cselekvéssé válik, s a kamaszt elkedvetleníti munkáinak „gyatra” színvonala. Ehhez az iskola is – akaratlanul – hozzájárulhat, amennyiben egyeduralkodóan verbalista „intellektualizmusával” ekkorra már megismerteti a tanulókkal a művészet jeles – és főképp hagyományos, „természetelvű” – produktumait, melyek elérhetetlen mintákként lohaszthatják az alkotó lelkesedést. A másik visszafogó erő a formálódó, identitását kereső személyiség belső elégtelenség –, illetve alkalmatlanságérzete. „Mire a gyermekek kilenc- vagy tízévesek lesznek, csaknem százszázalékosan beoltódnak egy olyan szükséglettel, hogy pontosan azt kell reprodukálniuk, amit látnak, és ez a sajátos, természetes önkifejezési módjukat blokkolja. A megfelelő reprodukció kudarcai pedig elfojtják a rajzolással mint önkifejezési lehetőséggel kapcsolatos korábbi készítéseiket.” (*Bornstein*, 1997. 327-343. o.) Horányi Özséb elképzelése szerint a kulturálisan (társadalmilag) érvényes szabályok elsajátítása, a szükséges kompetenciák kialakulása során eleve korlátok közé szorul a kreativitás. (*Horányi*, 1975. 86. o.)

Míg az intellektus fejlődésével csökken a rajzi/képi kifejezés igénye, addig például a nyelvi fejlődésben való visszamaradottság és a képi kifejezőképesség – egyáltalán a kreativitás – között összefüggés mutatható ki. Valószínű, hogy például Picasso kivételes képalakító képességeinek alakulásával összefüggésben van gyermekkori diszfunkciós zavara. Tíz évesen még nem tudott beszélni, azonban már úgy rajzolt, hogy rajztanár apja abbahagyta a tanítását.¹¹ Ő is jó példája annak, hogy „A fogalmi fejlődésben való visszamaradottság lehetőséget teremt arra, hogy »elfogulatlan pillantással« tekintsünk a tárgyakra.” (*Schuster*, 2005. 296. o.)

¹¹ „Igaz, hogy Picasso előbb rajzolt, mint beszélt? S épp ezért csak későn kezdett beszélni, mert mindazt, amit megkapni kívánt, újjával a levegőbe ábrázolta, majd hamarosan papírra vetette? Hogy tízéves korában apja, a főiskolai rajztanár abbahagyta a tanítását, mert már nem volt mire megtanítania a fiát, tizenhat éves korában pedig átadta neki magának a rajzórákat?” In *Brassai*, 1981. 5. o.

Joseph Beuys híres akciója – *Hogyan magyarázzuk meg a képeket egy döglött nyúlnak* – is ezekre a problémákra reflektál, amikor egy döglött állatnak mondja el azt, amit – tapasztalata szerint – az emberekkel képtelen megértetni. „Egy nyúl többet ért, mint sok emberi lény a maga csökönyös racionalizmusával (...) azt mondom neki, hogy egyszerűen csak meg kell néznie a képeket, hogy megértse, mi a valóban fontos rajtuk.” (Idézi *Bunge*)¹²

7. A ráció hatása a művészetben

Beuys is jól példázza tehát a (csökönyös, hétköznapi) racionalitásnak a képzőművészettel kapcsolatos problémás viszonyát; ezek az általános közvélekedés szerint is mindig ellentétben álltak egymással; elég, ha a művészetteremtés elengedhetetlen forrásaként emlegetett irracionális „ihlet”-re gondolunk, de a művészet taníthatatlanságát valló vélemények sem a racionális aspektus felé mutatnak. Mindez érthető is, hisz éppen ez a „megfoghatatlanság” az, ami a tudományos gondolkodás kényszerű logikai determinizmusokkal átszőtt szemléletiségéhez és módszereihez képest a „minden lehetséges” világában a valóság szemlélésének és feldolgozásának egy egészen másszerű módjára nyitja ki a lelket.

Ezzel együtt természetesen – többé-kevésbé – mindig is jelen volt a racionalitás a művészi cselekvésben. Arnold Gehlen évszázados hagyományt emleget, mikor a tudományos gondolkodás művészetre gyakorolt hatásáról beszél: „A peinture conceptuelle egész vállalkozása azért »tudományformájú«, mert az elvi kérdéseket, a rendszeralkotás törekvését és a visszanyúlást az »elemekhez« a tudományokon belül már évszázadokkal korábban végrehajtották, így azután ez a tudatállapot maga is elterjedt, és most a művészetekben a meghatározó tényezők egyikévé vált.” (*Gehlen*, 1987. 112. o.)

A racionális momentum az itáliai reneszánsz mestereinél is fontos szerepet játszott, hisz ott a teljesség ígézetében művészet és tudomány határai elmosódtak; olyannyira, hogy a legkövetkezetesebben tudományos valóság szemlélet éppen a festészet területén valósult meg, miként azt Arnold Gehlen is kifejti a reneszánsz világképével kapcsolatban: „A megfigyelés és a mérés pontossága és előítéletmentessége, a megismerés menetének végiggondolása, majd az átgondolt tapasztalatoknak a való-

¹² Matthias Bunge: Képkategóriák a 20. század művészetében. Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait veszített kép láttán. In *Balkon*, 2003/10. 4-15. o.

ság modelljét adó gyakorlatba való átvitele: ez a tapasztalati tudomány ideáltípusa. Még napjainkban is inkább csak követelmény, mint eredmény az ilyen értelemben vett teljes, ismeretelméletet is magába foglaló tudomány, még a fizikában is.”

(Gehlen, 1987. 48. o.)

A reneszánsz formaalakítás kidolgozott részletekben építkező, analitikus mivolta teljes mértékben egybevág ezzel a gondolkodásmóddal. A német Dürer híres nyula vagy gyeprészelei analitikus aprólékosságukban már közelítenek egy tanönyv-illusztráció tudományos precizitásához (is). Dürer a rézkarcot is mellőzte, mert túl esetlegesnek találta, főként a nehezen kontrollálható maratási folyamat miatt; helyette a nagy türelmet és aprólékos munkát igénylő, de direkter rézmetszetet kedvelte. A grafikai technikák között ez jól megfelel a wölfflini értelemben vett *lineáris* formaképzésnek, mely valóban egy racionálisabb attitűdöt mutat, mint az ennek alternatív párjaként tételezett *festői* mentalitás.

Dürerhez az itáliaiak közül bizonyos értelemben Leonardo áll a legközelebb, akinél a korábban említett módon elválaszthatatlan egységként működött a művész és a tudós, s ennek megfelelően tudományos szempontból is tökéletes anatómiai rajzai festményekhez készített tanulmányrajzaival azonos szemléleti forrásból erednek.

Gehlen szerint „Furcsa módon úgy tűnik, mintha előnyös lenne a kívánatos, Malraux által »megvilágosodásnak« nevezett minőség szempontjából, hogy jelentős mennyiségű matematika kerüljön a képbe; ezt gyakran elérték a reneszánsz festők, akik a perspektíva megszállottjai voltak, elősegítette ezt a rend, a világosság és a szoborszerűség, a kép vagy a motívum csendje, s fontosak az eredeti arányai is.” (Gehlen, 1987. 19. o.) Éppen ebből a szempontból mutathatók ki szemléletbeli különbségek a perspektíva alkalmazásának tekintetében is, mely épp ebben az összefüggésben bír jelentőséggel, ugyanis a Gehlen által idézett gondolat mindenekelőtt az úgynevezett karteziánus perspektívára vonatkoztatható. Descartes törekvése volt, hogy a művészetben is minél jobban érvényesüljenek a ráció, a matematika elvei – a fantázia rovására –, amennyiben a szubjektív művészi tér helyett a megkonstruálható, evilágban létező térre tolta át a hangsúlyt. Az ebben a felfogásban festett képen egy elvont, *mennyiségileg* felfogott – matematikai-geometriai – tér jelenik meg, s fontosabbá válik, mint a *minőségileg* megkülönböztetett motívumok, melyek egyre inkább egy „belefestett”, öncélú jelenet elemeivé lesznek.

Irodalmi példaként említhetjük Émile Zolát, aki szerint az irodalmat a tudományosság határozza meg. Regényeihez mintaadó forrásműnek tekintette az orvos-

kutató Claude Bernard *Bevezetés a kísérleti orvostudomány tanulmányozásába* című elméleti értekezését.

A modernizmus idején, a műalkotás autonómmá válásával – mely történeti párhuzamban áll az absztrakció térnyerésével is – már kifejezett program igényével jelentkezett a megtervezettség, a modellszerűség, valamely előzetesen kimunkált rendszer értelmében. Nem véletlenül vetette fel Arnold Gehlen is, hogy „Manapság alábecsülik a képi racionalitás esztétikai átütőerejét, és bizonyára ebben rejlik a legújabb képzőművészet legaggasztóbb kockázata: tulajdonképpen miért szükségszerű, hogy az artikulált intellektualitás tekintetében oly messze elmaradjon a kortárs zene és költészet mögött?” (Gehlen, 1987. 50. o.) Az e logika jegyében fogant alkotói programokra teljességgel rátelepedhet egy logikai prekonceptió, mely akár egészen mechanizált algoritmusok kidolgozására és követésére készítheti az alkotót, akár a matematikailag leírható modellek vizualizálásáig terjedően.

Az első modernista programok abban a tekintetben is újat hoztak, hogy az addigi általános érvényű romantikus zsenikultusz misztifikálásra, ködösítésre hajlamos szemlélete ellenében egy józanabb, racionálisabb művészetképet kívántak megfogalmazni.

Paul Nash 1930-ban Hampsteadben művésztelepet alapított, többek között Henry Moor, Barbara Hepworth, Ben Nicholson közreműködésével. Programjukban az akkori angol művészetben uralkodó intellektuális igénytelenséggel szemben egyféle tervezői szemléletet helyeztek előtérbe. Mint Nash ironikusan kifejezte, legtöbbször „a természet fényénél” festenek, s képeikben kvázi „az asztalosoknak és üvegfüvőknek állítanak emléket”. Azt vallotta, hogy a művésznek a természetet nem másolnia kell, nem szabad kibújni a tervezés felelőssége alól.

Kandinszkij az ihlet harmadik forrásaként megjelölt kompozícióval kapcsolatban az értelem, a tudatosság meghatározó szerepét hangsúlyozza, s ez egybeesik Theo van Doesburg 1930-ban, *A konkrét művészet alapjai* című manifestuma második pontjában tett kijelentésével: „A műalkotásnak, mielőtt anyagban megvalósul, megtervezettnek, szellemileg megformálnak kell lennie.”. Azonban Kandinszkij a maga programjában még hozzáfűzi, hogy a számításból végül semmi se váljon láthatóvá, csak az érzés. Nyilván joggal írja Herbert Read is, hogy Kandinszkij a neoplaszticitás antiindividualista, szélsőségesen objektivista szellemét képtelen lett volna elfogadni. „Még legpontosabb és »legkiszámítottabb« alkotásaiban is van

olyan érzékeny elem, amelyet Mondrian túl érzelgősnek talált volna.” (Read, 1968. 183. o.)

Max Bill meggyőződése szerint a spontaneitás teljes kizárásával, egy átgondolt terv szerint kell dolgozni a művészetben csakúgy, mint bármi másban. Bill számára már a józanul és racionálisan építkező Mondrian is túlságosan ösztönös a maga szubjektíven választott arányrendszerével, ellentétben az ő matematikai – később logikai gondolkodásmódnak nevezett – módszerével: „Úgy éreztem, hogy tovább kell lépnem, és most a művészetben követett módszeremet gondolkodásmódnak nevezem. A létrejött mű nem matematikai, hanem logikai műveletek következménye.” (In Sinkovits, 1987. 10. o.)

Heinrich Lützel az általános érvényűség és az autonómia eszközeként értékeli a matematika megjelenését a műben. „Ha *matematikai elemek* is hatékonyá válnak a kompozícióban, és a motívumot fékezik, és megfosztják érzékletességétől, annyira, hogy gyakran teljesen elvész az élmény közvetlensége és a motívum természetessége, akkor a rend előtérbe kerül az érzékszervi benyomásokkal szemben, és a maradandó fontosabbá válik, mint a mulandó. A művészet többé már nem természetutánczás, hanem természetformálás. A művészet ahelyett, hogy csak a külvilágot figyelné, önálló világot teremt meg a saját maga számára. A képtörténet ezáltal példázatszerű történetessé válik, mivel a művész a mértéket és az értelmet a forma nyelvére juttatja kifejezésre.” (Lützel, 1970. 179. o.)

Werner Hofmann is a racionális momentum megjelenésére céloz, amikor a funkcionálisnak az impresszívól való kiemelkedéséről beszél: „Ha azonban az elemi forma- és színértékek a tárgyi motívumokból már kioldódtak, azaz a »funkcionális« az »impresszív«-ból kiemelkedett, akkor a műalkotás következetes úton halad önállósodása felé, mely út egyébként öntörvényűségének felismerését is előkészíti. Megszületett az autonóm forma.” (Hofmann, 1990. 17. o.) Ezt a „funkcionálist” központi problémává emelő építkezés jeles képviselői a konstruktivisták, a konkrét művészet képviselői – pl. Malevics, Moholy-Nagy, Mondrian stb. –, akik mindenféle illuzionizmustól és szimbolizmustól megtisztított racionalizmus talaján kívántak működni. Előszeretettel használtak rácsszerkezeteket, geometrikus alakzatokat, sima, letisztult formákat és felületeket. Gyakran ösztönözték őket tudományos fogalmak vagy matematikai képletek. E következetes programok némelyike odáig juthat, hogy a puszta alakító logikát modellezi, teszi láthatóvá, immár teljes mértékben tárgyatlan, autonóm formakészlet alkalmazásával.

E művészi szemlélet jegyében alkotók általában azt vallják, hogy a művészet egyféle nyelv, s az objektív képi nyelv kidolgozására tett törekvések is e gondolkodásmód képviselőit jellemzik. Művészet és nyelv viszonya egy későbbi fejezet tárgyát képezi.

8. Az intuíció szerepe a tudományban

De a tudomány képviselője felől közelítve a kérdést is ilyen gondolatokat olvashatunk: „A koncentráció mélységét (erejét) és a figyelem széles körét egy formába (kontinuumba) komponáló szemléletnek *megjelenítő-, teremtőereje* van. (...) Ilyen spekulatív megjelenítőerő (intuíció) működik az elméleti fizikusok, a matematikusok vagy a filozófusok élgárdájában csakúgy, mint a művészekében. Művészet és matematika egy töről fakad.”¹³

Az intuitív képzelet és az intellektus termékeny együttműködésére még a tudomány területén is számtalan példa van; mint mindenütt, ahol kreatív, teremtő tevékenység folyik. „A feltaláló mindig intuitív, mindig látnok és poéta. Hiába hoznók föl ellenbizonyítékul a logikus elméletet, a dialektikusokat, az éles elemzőket, akik látszólag mindig okoskodás és következtetés útján jutnak előre, a látszat ez alkalommal is csal, mert ezek is intuitív, látó elmék. Csakhogy ahelyett, hogy a színeknek vagy hangoknak, a ritmusoknak, a konturoknak és a perspektíváknak különböző játékaikat képzelnék el, s ahelyett, hogy szemléletes mozdulatok jelennének meg a szemük előtt, ők is látnak, csakhogy olyasvalamiket, amik közönséges emberek előtt nem szoktak szemléletesek lenni, tudniillik módszerek, logikai tagozódások, következtető mechanizmusok mozgásai jelennek meg előttük.” (*Halasy-Nagy*, 1991. 346. o.) Einstein előszeretettel gondolkodott mentális képekben, von Stradonitznak álmában jelent meg a benzolmolekula szerkezete szimbolikus képi formában, melynek meghatározásával előtte matematikai úton hiába küszködött. Descartes is egy álma hatására dolgozta ki az analitikus matematika módszerét. Heisenberg szerint is – bár a természettudományokban a tények felismerése józan és gondos kutatások eredménye – az elszigetelt tények egységes képpé rendezésekor nagyobb hasznát vesszük megérzéseinknek és fantáziánknak, mint a pusztá racionalitásnak. (*Heisenberg*, 1978. 255. o.)

¹³ Surányi László: *Szimpózium a nulláról. Az aritmetikus válasza.*
<http://home.fazekas.hu/~lsuranyi/NULLA2.htm> (2008. 05. 19.)

Ha ezek az „irracionális” képzetek valódi természettudományos értékű felismerésekhez segítenek, akkor milyen alapon állítjuk azt, hogy semmi közük a realitáshoz. Ebből viszont inkább az következik, hogy a közkeletű, racionálisnak tekintett realitásfelfogás kissé beszűkült. Milyen magától értetődő a sebészeti kifinomult hentesmunka művelése olyan esetekben is, ahol a már rég elfogadott, de a nyugati oktatási rendszerbe beépülni mindmáig nem tudó hagyományos – kínai, vagy egyéb – gyógyászat olcsóbb és az „egész-séget” visszaadó módszerei is működnének. Korábban említett tudósok talán csak kellően nyitottak voltak, s nem tettek mást, mint egyszerűen *engedték*, hogy elméjük annak saját, valódi természete szerint működhessen.

Ugyanis a képzeleti tevékenység az elme egy alapfunkciója, s bármely típusú kép – latinul *imago* – sem létezhet imagináció nélkül, hisz a képzelet mindenféle kép alapja, egyben a kreativitás, az alkotótevékenység elengedhetetlen feltétele. Pszichológiai kutatások is arra engednek következtetni, hogy a képzelet ugyanazon reprezentációk és folyamatok mentén zajlik, mint az észlelés; agytérképező eljárásokkal kimutatták, hogy mindkét mentális folyamat során ugyanazon agyi területek aktívak. (R. L. Atkinson, R. C. Atkinson, Smith, Bem és Nolen-Hoeksema [szerk.] 1999, 275. o.)

Matthias Bunge az emberi szellem alapvető képességének nevezi a képi gondolkodást, a gondolatban történő képalkotás kreatív aktusát. Véleménye szerint „A képzőművészet képei abban a döntő értelemben véve kreatívak, hogy nem passzívan tükrözik a valóságot, hanem aktívan világot formálnak, kép-kozmoszt hoznak létre. Az ilyen, a műalkotásokban tetten érhető *világképek* a megismerés – ám nem a verbális-fogalmi, kizárólag a ráció által meghatározott, hanem egy érzéki-imaginatív, az intuíció előtt nyitott megismerés – eszközei.” (Bunge, 2003. 4-15. o.)

Az egyoldalú racionalitás veszélyére Adorno is felhívja a figyelmet *A felvilágosodás dialektikája* című könyvben. Szerinte az ész voltaképp csak eszköz, amely az élet értelmét önmagában nem határozhatja meg. Ha mindent rábíznánk, végül az „ökonómiatechnikai célszerűség” sivár birodalmában kötnénk ki.

9. A racionális és az intuitív (egyéb) lenyomatai a vizuális művészeti képletekben

A történelem során – olykor a mindenkori konvenciók, máskor egyéni elhatározás okán – különböző mértékben foglalta el helyét a racionalitás, illetve a spontaneitás az alkotói folyamatban.

Túl azon, hogy a műteremtés során a spontán gesztus vagy az előre megtervezettség mértéke egy tudatos program, koncepció által is történhet, ezen aspektusok mindig is beleszóltak az alkotói folyamatba. Hisz az alkotó pszichéjéből eleve adódik, hogy mennyi tudatosság, ösztönösség, érzelem vagy éppen etika kap szerepet életvilága – és munkái – alakításában. Ez egy olyan szempont, ami véleményem szerint sokkal lényegesebb a megértés számára, mint amennyi figyelmet kap – illetve gyakran szolgál a különböző (félre)értelmezések, ítéletek forrásául is. (Ez az aspektus a művészetoktatás eredményessége szempontjából is fontos szerepet játszik, ami azonban itt is megoldatlan kérdés marad.)

9.1. Szubjektivitás és objektivitás

Hans Hofmann két különböző művészi világszemlélet körvonalazódásáról beszél annak függvényében, amint az alakító akarat a tapasztalati világ visszaadása során a formai öntörvényűség tudatára ébred. Az egyik az individuális alakító szándék fölötti „objektív” mértékviszonyokra kívánja átváltani a konkrét formát, a másik egy eleven változónak, egy szabadon átírható nyitott entitásnak tekinti azt. Eszerint létezik tehát egy racionális, rendszerező, fegyelmezett „esztétikai művészet” és egy szubjektív indíttatású, spontánabb, metaforikus képi világ.

Az egyik az objektivitás, a rendszer, a modellszerűség, egy művészi nyelv megteremtése felé igyekszik, míg a másik a kötöttségektől mentes fokozott szubjektivitás, a spontán, a gesztusértékű, az érzelmeknek szabadabb utat engedő attitűdöt képviseli. Sajátos szerepet kap Kandinszkij munkássága ebben a vonatkozásban, hisz ő egy olyan alkotói programot bontott ki – az *impressziókon* és *improvizációkon* át a *kompozíciókig* –, hogy úgy az informel, mint a konstruktivizmus úttörőjének is tekinthető. Míg Kandinszkij egy-egy műben koncentráltan érvényesítette az éppen vizsgált szűkebbre szabott szemléleti doktrínát, addig Klee minden egyes művében ugyanazt az általa célzott egyensúlyi állapotot kívánta a maga teljességében megteremteni. Ő is alapvető fontosságot tulajdonított a törvényszerűségeknek, de tartózkodott előre definiált hipotézisek állításától; abból indult ki, hogy a jó kép, ha megvalósul, egyben példát is ad valamire. Ha több munkában visszatérnek bizonyos formai-szerkezeti jellegzetességek, úgy magától adódik a tipikus.

Ha épp Kandinszkijra hivatkozva, az általa emlegetett „belső szükségszerűség”-ből indulunk ki, akkor a szubjektivitás felé billen a mérleg. „Más művészek viszont – nagyrészt Kandinszkij gyakorlati példája alapján – olyan elvet fejlesztettek

ki, amelyet a »külső szükségszerűség elvé«-nek nevezhetnénk. Ennek mélyebb értelme abban a vágyban és szándékban rejlik, hogy függetlenítsük magunkat egyéni létezésünk szükségleteitől, és ezektől szabadulva személytelen, egyetemes, az emberi tragédiáktól mentes, tiszta művészetet teremtsünk.” (Read, 1968. 179. o.)

A tárgyábrázolástól való eltávolodás, az önálló „valóságteremtés” igényének és szükségének fellépése magával hozta az objektívítás igényének megjelenését is, amelyet a konkrét látványhoz köthető „fogódzó” megszűntével keletkező, az önkényesség gyanúját is felvető állapot hívott életre. Ám a kreatív folyamatokat valójában nehéz érzelmi és értelmi, intuitív és tervszerű mozzanatokra szétválasztani. A szubjektivitás bizonyos mértéke elengedhetetlen a hitelességhez, hisz ez adja a személyes élményszerűség hatását. Azonban a szubjektivitást illetően sem árt differenciálni. Ugyan a festészet vonatkoztatási rendszere – mint Arnold Gehlen is írja – a művészetén kívüli „objektívításból” a szubjektivitásba helyeződött, „de – és ez nagyon fontos – nem az individuális-véletlen, egyszeri élményreakcióba. Inkább a minden élményállapotban mindig jelenlévő általános szubjektivitásra törekedtek, mégpedig annak reflektált, öntudattá emelt formájára.” (Gehlen, 1987. 140-1. o.)

Adorno is kitért a szubjektivitás műalkotásban elfoglalt szerepének kérdésére: „Egyetlen műalkotás, még a legszubjektívebb sem olvad fel a szubjektumban, amely őt és tartalmát konstituálja. Mindegyiknek van anyaga, amely heterogén jelleggel szemben áll a szubjektummal, van technikája, amely az anyagból következik, nem csak a szubjektivitásból; a mű igazságtartalma nem merül ki a szubjektivitásban, hanem annak az objektivációnak köszönhető, amelynek ugyan szüksége van szubjektumra mint az objektiváció végrehajtójára, de mert immanensen egy másikra vonatkozik, egyben túl is mutat a szubjektumon.” (Adorno, 1998. 13. o.)

A szubjektivitás hangsúlyozása jelenthette az addig mindenféle akadémisztikus szabályok kötöttségei által fogva tartott alkotó erők felszabadulását, mely többek között az expresszionizmus, a futurizmus, a dada, a szürrealizmus gesztusaiban manifestálódott, s még némely „mértékletes” alkotók munkásságában is megnyilvánult. Kandinszkij korai absztrakt munkái, Franz Marc vagy a Delaunay-kör tevékenysége is ide sorolhatók.

A minden kötöttségtől mentes szubjektivitás azonban gyakran a gátlástalan érzelemkifejezés „veszélyét” rejti magában; mindezek ellenében foglaltak állást programjaikban például a Bauhaus, a holland De Stijl, vagy az orosz konstruktivisták.

9.2. Az érzelem szerepéről

Az érzelem szerepének (hagyományosan) mindig is kiemelt jelentőséget tulajdonítottak a művészeti tevékenységben; jellemző módon a „művészeti tantárgyakat” is az ún. érzelmi nevelés elengedhetetlen eszközeiként kezelik. A művészethez való hangsúlyozottan érzelmi viszony magától értetődőségéről tanúskodik Éles Csaba gondolata is, amint a befogadó felől közelítve tárgyához így ír: „Mindenki eljövendő királyfi-ja lehet minden általa még nem olvasott irodalmi műnek, nem látott előadásnak és képzőművészeti alkotásnak, nem hallott zenei kompozíciónak; és viszont: mindezek az opusok úgy alusszák Csipkerózsika-álmukat, hogy minden eljövendő »királyfiak« ébresztő érintésére várnak. Egyetlen alapfeltétel tesz bárkit is »valóságos« királyfivá. A szeretet: az a szeretetteljes viszonyulás, nyitottság és alázat, amely döntően megkönnyíti a befogadás összes további, lehetséges és valóságos nehézségét.” (Éles, 2007. 40. o.) Ugyanezen szerző Hermann Hessét, majd Rilket is megidézi a szeretet jegyében. „Nemcsak Hesse, hanem Rilke is észrevette, hogy a világ valamennyi tárgyában és jelenségében szeretet rejtőzik; s az semmiféle erőszaknak nem, csakis a szeretetnek nyílik meg.” (Éles, 2007. 41. o.)

Ennél azonban egy az érzelmi aspektushoz való sokkal kritikusabb viszonyt mutat Rilke 1907-ben írt Cézanne-al kapcsolatos fejtegetése. Eszerint Cézanne bebizonyította annak szükségszerűségét, hogy magán a szereteten is felül kell emelkedni; hisz természetesen szeretheti valaki azt, amit csinál, de nem szabad engedni, hogy ez kihangsúlyozódjon, mert akkor értékel, minősít ahelyett, hogy kifejezne. „Azt festi: szeretem ezt a tárgyat, ahelyett, hogy azt közölné: itt ez a tárgy.” (Haftmann, 1988. 70. o.)

Hasonló Heidegger tárgyhoz való viszonya is, amikor felhívja a figyelmet, hogy valaminek az értékelése – akár felértékelése – a tárgy objektív megragadása ellen hat. „Ellenkezőleg éppen arról van szó, hogy valaminek értéként való kvalifikálása az, ami az így felértékelt tárgyakat értéktelenné teszi; amikor valamit, mint értéket, minősítünk, akkor arra szorítkozunk, hogy úgy tekintsük a minősített tárgyat, mint tiszta tárgyat az ember megbecsülésére. Az, aminek a léte valami, az nem meríti ki magát objektivitásában, különösen akkor nem, ha ez az objektivitás értékeléssé válik. Tehát, még ha pozitíven becsülik is fel, minden felértékelés szubjektívizálás. Nem a léte az, ami a levőt értékessé teszi, hanem egyedül úgy van értéke, mint a felértékelés tárgyának.” (In Picon [szerk.] 1961, 496-7. o.) Mindez jól rávilágít a műalkotásra irányított érzelem „kétélű” szerepére. C. G. Jung karakterológiai fejtegetései

is azt mondják, hogy az érzelmi dominanciával rendelkező személyek – éppen az érzelmi attitűd következtében – hajlamosak pusztán szimpátia-szemponatok szerint minősíteni – értékelni – vizsgálódásuk tárgyát, mely a dolog természetéből fakadóan fokozottan szubjektív karakterű lehet. Beszélhetnénk az elme szegénységéről – utalva a következő Kundera-idézetben leírtakra –, hisz az érzelmi ember az értelmi vonatkozásokat olyan magától értetődőséggel képes reflektálatlanul hagyni, mint amik nyilvánvalóan nem is léteznek számára.

Így *gondolkodik* Milan Kundera az érzelmi attitűd értelmezésben játszott meghatározó szerepéről Ernest Ansermet Sztravinszkij-értelmezése kapcsán: „Ansermet szerint »a zenének mindig is... az ember szívében lappangó érzelmi tevékenység volt a forrása«, és ennek az »érzelmi tevékenység«-nek a kifejezésében rejlik a zene »etikai lényeg«-e; (...) Ansermet a zene bírálatairól áttér a művész bírálatára: »Hogy Sztravinszkij kísérletet sem tett arra, hogy zenéjében önmagát fejezze ki, nem szabad választás következménye, hanem természetének korlátozottságából ered (hogy ne nevezzem ezt a szív szegénységének, mert a szív csak akkor szűnik meg szegénynek lenni, ha talál valamit, amit szeret).«

Az ördögbe is! Mit tudott Ansermet, a leghűségesebb barát, Sztravinszkij szívének szegénységéről? Mit tudott Ansermet, a legodaadóbb barát, arról, hogy tud-e szeretni Sztravinszkij? És honnan meríti azt a bizonyosságát, hogy a szív erkölcsileg magasabbrendű, mint az agy? Vajon nem követnek-e el az emberek aljasságokat a szív közreműködésével éppúgy, mint nélküle? Vajon a véreskezű fanatikusok nem dicsekedhetnek-e rendkívüli »erkölcsi tevékenység«-gel? Mikor lesz már vége ennek az ostoba érzelmi inkvizíciónak, a szív terrorjának?” (Kundera, 1996. 62-3. o.)

9.3. A morál szerepéről

Mint ahogy Ansermet példája is mutatja, az érzelmi beállítottság értékelő attitűdje természetesen a morális ítéletet sem képes leválasztani az érzelemről. Ansermet szerint Sztravinszkijjal az a probléma, hogy „személyét nem volt hajlandó elkötelezni a zenei kifejezés aktusában«, ily módon a zene »immár nem az emberi etika esztétikai kifejezése«, (...) minthogy megkerüli a zene létezésének igazi értelmét (portréval helyettesíti a vallomást), Sztravinszkij nem tesz eleget etikai kötelességének.”

(Kundera, 1996. 62-3. o.)

Ezzel szemben bizonyára megfelelt (volna) elvárásainak Flaubert gyakorlata, aki már majdnem készen volt *Tentation* című regényével, „amikor megtudta, hogy

disznója nem remete Szent Antalnak volt, hanem a másik Szent Antalnak, és átírta az egész könyvet. Annyira beleélte magát a műbe, hogy amikor ahhoz a részhez ért, ahol *Bovaryné* megmérgezi magát, ő is belebetegedett. És mikor egy-egy könyve végre nyomtatásban feküdt előtte, mégis súlyos elégedetlenséget érzett. Így vált alakja az *írói lelkiismeret* legendájává, az utána következő nemzedékek utolérhetetlen mintaképévé.” (Szerb, 1980. 524. o.) Flaubert-ről tehát elmondható, hogy teljes lényével belemerítkezett munkájába; azonban ez a fajta lelkiismeretesség – bármily kiábrándító – mégsem törvényszerű, hogy valamiféle magasabb morálból fakadjon. A rengeteg kínálkozó példa közül idézhetjük Karl Ruhrberget, aki Léger morális fenntartásoktól mentes David-tiszteletét említi: „Az öntudatos proletárfestő csodálata az előbb a francia forradalmat, majd vérbefojtó zsarnokát dicsőítő festő iránt bizonyosság arra, mily kevés köze van a filozófiai vagy politikai nézeteknek az esztétikai megfontolásokhoz.” (Ruhrberg, 2004. 76. o.) Leni Riefenstahl vagy Albert Speer rendkívül lelkiismeretesen és magas színvonalon végezték munkájukat; számukra a náci rezsimet kiszolgáló életművük – úgy tűnik – pusztán szakmai-művészi feladat volt. Némelyeknél a morális szempont teljességgel reflektálatlannak tűnik, míg mások racionalizálni kénytelenek morálisan tarthatatlan döntéseiket.

A morális felelősség megkerülése érdekében tett racionalizáló intellektuális mesterkedés szinte közhelyszámba menő példája Hendrik Höfgen figurája Thomas Mann *Mephistó*jából, de ide illik Tom alakja is Lars von Trier *Dogwill* című filmjéből. Tom az élet, a valóság megfigyelőjének és értőjének tartja magát ugyan, s egy magasabb morál és lelkiismeret hivatott és éber képviselőjének szerepében tetszeleg, de filozofikus eszmefuttatásaival csupán egy hazug, álszent állapotot racionalizál s intellektuális manővereivel egy valójában tarthatatlan helyzetet mosdat tisztára.

Egyféle morális alapállást sejtet számomra Rembrandt azon őszintesége is, mely szépséghez való viszonyában nyilvánul meg. Talán egyetlen „szép” figurája sincs – ő maga sem volt szép, ez önarcképeiből kiderül, mint ahogy az is, hogy önmagát ugyanolyan elfogulatlan természetességgel tudta festeni, mint bármelyik modelljét. De arról van-e itt szó, hogy nem törődött a szépséggel, vagy inkább arról, hogy egészen másképp gondolkodott róla? Talán a Hamvas Béla által leírt módon: „A szépség nem jelleg, amit el lehet veszíteni; a szépség nem tulajdonság, hanem Istenhez való hasonlóság. Amit el lehet veszíteni és amit a nő el is veszít, az a bűbáj. Ezért lesz rút és vén. – A szépség nem valami, ami merő külsőség.” (Hamvas, 1995. 207. o.) A rembrandti figurákat jellemző „belső fény” is érdekesen rímel a hamvasi

gondolatra: „A szépség az egész lényen uralkodó hatalmas tűz és fény.” (*Hamvas*, 1995. 207. o.)

Léteznek tehát olyan jelenségek, melyek egészen implicit módon nyilvánulnak meg a munkákon vagy a munkásságon keresztül, s – gyakran mintegy a művész eredeti intenciója és a mű saját akaratának közös eredményeképpen – mellékesen szólnak a művészen rejlő homo moralicusról. E jelenség a tervszerűen eljáró alakító akarat esetében is jelen lehet, amit ha erőszakkal kikapcsolunk a folyamatból, az rendszerint a mű rovására lesz: az ókori görögök *daimonion*jával rokonítható jelenségről van szó; arról az alkotói kettősségről, mely a művész és műve közötti eleven, dialektikus párbeszédet jelenti az alkotói folyamat során, s melynek hatására az alkotó nem ritkán engedni kénytelen eredeti elhatározásából. Valószínűleg a hitelességhez is nagyban hozzásegít, ha képesek vagyunk a művet önálló létezőnek tekinteni, s – bár magunk teremtettük, s hatalmunk van fölötte – tiszteljük létét, s éppen ezért érzékelni tudjuk és figyelembe vesszük annak saját szándékait.

Balzac egy éjszaka nem bírt aludni, mert annyira bántotta, hogy készülő regényének egyik kedvenc szereplőjét meg kellett ölnie. Tisztában volt ugyanis azzal, hogy nem kegyelmezhet neki kedve szerint, ha a történet önmagát is alakító logikája, a kapcsolatok rendszere más sorsot jelöl ki a figurának. Annak magától értetődősége, hogy a történet törvényének engedelmessé kell, és nem a saját szimpátia vezérel, nem egyszerűen a szakmai professzionalitásról szól, hanem egy természetes morális tartást mutat. Gyakorlatilag önmagán érzelmeivel kerülhet itt konfliktusba az alkotó, amint azok ellenére cselekszik egy magasabb szempont érdekében. Ezzel éppen ellentétes, manipulatív és számító, végső soron etikátlan gyakorlatot mutatnak azon kommersz sztörök, szappanoperák történetfűzései, ahol egy meglehetősen igénytelen közönségréteg vágyaihoz, valamiféle külső, felszínes sikerhez van igazítva a szereplők „sorsa”.

Számomra – egy egészen más kontextusban – Roman Opalka példáján is megmutatkozik, hogy az alkotót jellemző alapvető emberi, jellembeli minőségek miként függhetnek össze a mű alakulásával. Opalka reméli, egyszer eljut oda, hogy képei hátterének színe elérje a ráírt számok fehérjét. S bár csak rajta múlik, ez nem jelenti azt, hogy emiatt manipulálná, felgyorsítaná a folyamatot, kicsit változtatva mondjuk a pigmentek arányán. Tehát implicit módon efféle „élet-gyakorlatok”-ként megbújva, magától értetődően jelentkezik a morális tartás megléte és kihatása a legkülönbözőbb alkotó személyiségek és alakító megnyilvánulások esetében.

A mű tehát bizonyos értelemben önmagát formálja az alkotó segítségével, ezért van, hogy gyakran a végén más alakul, mint ami az alkotó eredeti szándéka lett volna – s már ebben a jelenségben is felfedezhető az a tendencia, amit a mű ontológiai önállóságra törekvésének nevezhetünk. A véletlen beengedése az alkotói folyamatba már ennek elfogadásáról is szól.

9.4. A véletlen szerepéről

Nem ritkán kap a véletlen is több-kevesebb szerepet; a spontán, a véletlen bevonása az alkotásba lehet tudatos program eredménye, egy koncepció eleme, de így is többféle értelmezése létezik. A szürrealistáknál leginkább a spontán képzeleti tevékenységet, a szubjektivitás hangsúlyozott alkalmazását, a tudati kontroll kiiktatását jelentette. A dadaisták más értelemben használták a véletlent – jellemző példák ide Hans Arp „kompozíciói” –, inkább az Allan Kaprow-féle elképzeléssel rokon módon. Érdekes, hogy Kaprow épp ellentétes célból használja a véletlent, mint a szürrealisták. Szerinte „a véletlen csaknem mindent meghatározhat, és a személyes preferenciákat, valamint a képzelet csapongásait félre lehet rakni. (...) Felelősséggel élve vele – vagyis úgy, hogy a művész cenzorként működik minden olyan esetben, amikor lehetetlen, vagy használhatatlan utasítás kerül elő, és legfőképpen odafigyel arra, hogy mi történik – gyakran megdöbbentő eredmények születhetnek. Ostoba módon használva, a Véletlen is csak egy másik korlátozó akadémiámmá kopik.” (Kaprow, 1998. 45. o.) Kaprow szerint a véletlen módszerek előnye abban áll, hogy kiszabadítják az egyént megszokott kapcsolataiból, ami azonban nem azt jelenti, hogy minden kapcsolatából.

Rokon értelemben jelenik meg Cage-nél is a véletlen: az ő konceptje szerint a csend nem a hang(zás), vagy akár a zöreij hiánya, hanem a személyes intenció távolytartása, a komponista és a hallgató nyitottsága az előre nem kalkulálható akusztikus jelenségek iránt. A személyes szimpátiák és vonzalmak, az egyéni „ízlés” alól való felszabadulást különböző szeriális technikák révén, s a véletlenszerű hatások beengedésével érte el.

Az a művész is bizonyos értelemben a véletlennel dolgozik együtt, aki nem szilárd forma-prekonceptió szerint dolgozik, s egy előre vizionált végső forma helyett magát a formálódást is munkája elemévé teszi. „A művész elindít egy folyamatot, a látványról nincsen elképzelése, de előre kiválasztott ideája sincs, belevág, és közben művészetének eszközei, az anyag és a munka építik fel, „dolgozzák ki” az

ideát. Nem fordítva: nem egy újnak ható művészeti szlogen intézményesíti majd később és teszi köztudottá az anyagot.” (Tolvaly, 2001. 152. o.)

Vannak példák arra is, amikor a véletlen valóban váratlanul, az előzetes elképzéseket felborítva jelenik meg, s ez mégsem korrigálandó hibaként értelmeződik, hanem a művész spontán döntés alapján elfogadja.

Erre a „véletlen véletlenre” szolgál példákkal Boltanski két esete: „2005-ben például a moszkvai Scsusev Építészeti Múzeumba kaptam meghívást. A kert végében volt egy romos épület azt rendeztem be, de arra nem gondoltam, hogy február van és -18 fok. Mindent beborított a jég, és így lett igazán jó. Egy másik példa: Arles-ban, egy templomban fel akarták állítani a kekszes dobozokból készült magas tornyomat, amit előzőleg Valenciában mutattam be. Amikor a legutolsó doboz a helyére került volna, az egész ledőlt, és a toronyból egy doboz kupac lett. Úgy hagytam, mert sokkal jobbnak találtam, mint a valenciai változatot.” (Cserba, 2007. 7. o.)

10. Művészet és nyelv

Boltanski imént említett esete persze jó példa lehet a „szélsőséges művészi önkényre” is, mely a (kortárs) művészet hasonló megnyilvánulásaival szembehelyezkedő szkeptikusok visszautasító magatartását táplálja. De szó volt már az efféle pozíciókkal szembehelyezkedő, rendszerint racionális spekulációkon alapuló törekvésekről is. Az objektivitás, a rendszer, a modellszerűség mellett állást foglalók esetében természetes törekvés valamely művészi nyelv kidolgozásának igénye.

Nyelv és kultúra szoros kölcsönhatásban vannak egymással; egy kor(szak) jellemző stílusa belülről láthatatlan. Még a „perceptuális ekvivalencia” magas szintjét képviselő kor(szak)okban készült másolatokon, sőt hamisítványokon is később gyakran felismerhető, hogy mikor készültek, mert magukon viselnek az elkészültük idején érvényben lévő – s így a kor embere számára magától értetődő, így transzparens – formajegyeket. Werner Muensterberger német pszichológus a „Zeitgeist” szót alkalmazza egy adott kor társadalmi-kulturális és szellemi légkörére, mely akarva-akaratlanul, tudattalanul is hat az ízlésre, a választásra és a stílusra. (Benhamou-Huet, 2002. 18. o.) Németh Lajos is a művészet nyelvéről beszél, mely a dolgokat jelekkel helyettesíti, ami elképzeltetlen sémaképzés és konvencionalizálás, végső soron valamiféle „szótár” létrehozása nélkül. „Minden nemzedéknek, stílusnak megvan a sa-

ját »szótára«, azaz sajátos ábrázolási skémákat használ akár egy fa, kéz vagy fül ábrázolására.” (Németh, 1999. 28. o.)

Mindenestre azzal kapcsolatban, hogy a művészet nyelvnek tekinthető-e, megoszlanak a vélemények. A nyelvi karakter elfogadása felé mutat már Zola Manet-ra vonatkozó megjegyzése is, amikor a vizuális ekvivalenciákra alapozott konvencióktól függetlenített „tisztá tekintet”-re hivatkozik: „A tiszta tekintet kialakulása – csakúgy mint a tiszta festészet, melynek a tiszta tekintet kötelező korrelátuma, és amely, ahogy Zola írja Manet kapcsán, azért készült, hogy önmagában és önmagáért nézzék, festményként, formák, értékek és színek játékként, nem pedig beszédként (*ut poesis*), vagyis minden transzcendens jelentéstől függetlenül – egy megtisztulási folyamat eredménye.” (Bourdieu, 2001. 104. o.)

Horányi Özséb szkeptikusabb álláspontot képvisel a művészet nyelvi karakterisztikumával kapcsolatban. Egy általa szerkesztett tanulmánykötet bevezetőjében Gombrichot idézi: „Az a mód, ahogy a művészet nyelve megközelíti a látható világot, annyira nyilvánvaló és egyszerre annyira rejtélyes is, hogy szinte semmit sem tudunk róla – nem beszélve természetesen a művészekről, akik ezt úgy használják, mint mi a beszélt nyelvet, még abban az esetben is, ha semmit sem tudunk a grammatikáról és a szemantikáról.” Majd rögtön reagál is e gondolatra: „Noha csakugyan keveset tudunk, de azt gyanítjuk, hogy a művészek nem úgy használják, mint a nyelvet, mert nem az, sőt nem is olyan. Talán már azt is gyanítjuk, hogy miért nem tudnak semmit a (vizuális) grammatikáról és a szemantikáról. A vizuális grammatikáról alighanem azért nem, mert ilyenről – a vélhetően Gombrich figyelmét lekötő esetekben – nem lehet beszélni: nincs.” (Horányi, 2003. 12. o.)

Gombrich valóban arról ír¹⁴, hogy a művészet nyelvi karakterrel bír; még a legilluzionisztikusabb hatású kép is igényli a befogadó részéről a megfelelő értelmezést, azaz olyan, a nyelvet jellemző minőségeket kell tudni kezelni és értelmezni, mint a jel és jelölt viszonya, a szintaxis (formális-logikai szerkezet) stb. Több olyan példát említ, mely bizonyítja, hogy még a fényképek felismerése is tanulást igényel. Más vonatkozásban magam is idéztem már ilyen Jung által leírt tapasztalatot, de többek között Gombrichnál is olvasható olyan példa, amikor kutatók beszámolója szerint „egy bozótlakó néger anya nem ismerte fel a tulajdon fia fényképét”, vagy: „a

¹⁴ Lásd E. H. Gombrich (1982.): Illúzió és művészet. In R. L. Gregory, és E. H. Gombrich (szerk.): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest. 197-246. o.

gurkha újoncok gyakran jól ismert tárgyakat sem ismernek fel képen”. (*Deregowski*, 1982. 172. o.)

Horányi Özséb bizonyára egy szűkebben értelmezett művészetfogalmat, illetve nyelvhasználatot szem előtt tartva fogalmazta meg fentebb idézett véleményét. Hisz a nyelvhez hasonlóan a festményben szereplő jelek is kaphatnak olyan, a valóság elemeit jelölő szerepet – jelentést –, mely közvetlen ábrázolóértékükből nem adódik. Akár absztrakt jelek olyan rendszereként is megjelenhetnek, melyek bizonyos szintaktikai szabályok szerint variálódó konkrét (forma)elemekből építkeznek.

10.1 A kép olvashatóságáról

Természetesen tisztázni kell, ha művészet és nyelv viszonyáról – végső soron a kép olvashatóságának problémájáról – beszélünk, hogy a képet mint a (beszélt) nyelv egyféle meghosszabbítását, kiegészítését, esetleg helyettesítését értjük-e – ebben az esetben leginkább kép és szöveg viszonyáról beszélhetünk –, vagy egy önálló képnyelvről van-e szó, mely a fogalmiság mellett emancipáltan, azzal párhuzamosan létezik.)

Ami kép és szöveg hagyományos viszonyát illeti, sok példa létezik arra, hogy adott esetben egymást helyettesítik, kiegészítik, illetve éppenséggel természetük különbözőségét is hangsúlyozandó, ellentmondásos viszonyba vannak állítva egymással. A középkori templomok képciklusai köztudottan az írástudatlan embernek mesélték el a bibliai eseményeket. Ebben az időben elterjedt volt a „képíró” kifejezés is a festőre, a szemlélő pedig szándéka szerint nyilván „olvasni” igyekezett a képeket. Szent Bernát például elítélően nyilatkozik a kerengők faragott képciklusai kapcsán, mert szerinte még a szerzetesek figyelmét is elvonja az írott szövegtől: „Mindenütt oly sok és oly csodás változatossága a különféle formáknak, hogy az ember szívesebben olvas a márványról, semmint a könyvekből, s inkább akarná az egész napot ezek bámulásával tölteni, semmint az Isten törvényén való elmélkedéssel.” (Idézi *Eco*, 2007. 113. o.) Andrej Rubljovról, az orosz ikonfestőről is fennmaradt, hogy „inkább úgy gondolt magára, mint aki írja, nem pedig festi az ikonokat, így sajátos módon járul hozzá az irodalomhoz”. (*Spivey*, 2006. 231. o.)

Noha az információ kinyerésének természetét, a bennük kódolt ismeretek el-sajátításának jellegét tekintve természetesen alapvető különbség van kép, mint pusztán vizuális alakzat és a teljességgel fogalmi természetű szöveg között, olykor sajátosságos áthatás tapasztalható közöttük. Már az ókorban születtek olyan érzékletes kép-

illetve szoborleírások, melyeknek gyakran valós megfelelőjük sem létezett; ezeknek a szemléletes megfogalmazásoknak, az *ekphraszisz*oknak az olvasók képzeletében kellett képpé válniuk. A magát szavakban is szívesen kifejező Gulácsy Lajosnak is léteznek olyan ekphraszisztikus leírásai, melyek az olvasót ösztönzik a kép aktív – benső, vagy akár tényleges – megalkotására.¹⁵

A képesített szöveg és olvasható kép magától értetődő voltára példa a tudós Leonardo Bruni, aki a firenzei keresztelőkápolna kapujára kiírt pályázatra egy ikonográfiai programot szövegezett meg, melyet elképzelése szerint egy szobrász – az ő verbális instrukciói alapján, mintegy fordított ekphrasziszként – „képekbe írt” volna. A nyertes Ghiberti éppen annak is köszönhette sikerét, hogy kiváló szakmai tudása mellett átfogó műveltséggel is rendelkezett.

Szöveg és kép speciális kapcsolatát képezi mű és cím viszonya, mely látszólagos egyszerűsége ellenére külön fejezetet érdemelne. A cím a maga verbális szintjén – túl a beazonosíthatóság szimpla funkcióján – kiegészítheti, pontosabbá teheti, kibővítheti, akár ellenpontosozhatja a mű jelentését; fontos szerepe lehet az értelmezés szempontjából. A szövegre fordított kép azon eseményei, melyek kevésbé a leíró jellegű megjelenítést, mint inkább az értelmezést, jelentésadást célozzák, egy későbbi fejezet témáját képezik.

A szigorúan vett szöveg és a kép közötti egyik alapvető különbség, hogy a szövegnél feltétlenül érvényesül a linearitás-elv, amikor is – legalábbis a mi kultúránkban – balról jobbra, szegmentumról szegmentumra haladva (de)kódoljuk a jelentést, míg a vizuális jelölőrendszerek (elsősorban állóképek) alapvetően nem lineáris rendszerűek. Ennek ellenére – mint ahogy azt alaklélektani vizsgálatok is kimutatták – nagy általánosságban a képek szemlélésénél is létezik egy balról jobbra történő olvasási tendencia, illetve hajlam. Ez szabja meg például azt is, hogy egy ferde vonalat emelkedőnek vagy süllyedőnek érzékelünk-e. Színpadon a balról jobbra tartó mozgást is könnyedebbnek éljük meg, míg a jobbról balra haladónak mintha akadályt kéne leküzdenie. E szemlélődési szokáshoz van köze a már említett középkori narratív képszervezésnek is, ahol a történet mindig balról jobbra bontakozik ki. A kép olvasási irányának fontosságára jó példa a hildesheimi dóm bronzkapujának díszítése: a balszárnynon a rossz ábrázolásának jelenei (bűnbeesés stb.) felülről lefelé következnek, míg a jobbszárnynon a jó, a megdicsőülés útja alulról fölfelé olvasandó. Így épp

¹⁵ Lásd pl. Gulácsy Lajos (1989): *A virágünnep vége*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.

azáltal, hogy a konvenció diktálta automatizmus helyett a megjelenített történés tényleges mozgásirányához igazodik a jelenetsorok elrendezése, növekszik kifejezőerejük, amennyiben erőteljesebb kapcsolatba kerülnek a szemlélő aktuális életvilágával. A videoművészet egyes képviselői, mint például Stan Douglas, a nonlinearitást követik; az ő videomunkáikat éppen az teszi jellegzetessé, hogy a bennük foglalt „cselekménynek” nincs kezdete és vége, illetve térben és időben egymástól független szekvenciák variálódnak bennük.

Az olyan munkák esetében persze, ahol a különböző képelemek optikailag hierarchikus viszonyba vannak szervezve, a szemlélő tekintete is eszerint igazodik, különösen egy absztrakt kompozíció esetén, ahol a különböző szubjektív élményeket, asszociációkat ébresztő felismerhető részletek sem befolyásolják észlelési preferenciáinkat.

A kép olvashatóságával kapcsolatban Werner Hofmann idézi Moses Mendelssohnt: „Aki egy érzelmi mozzanatot az annak megfelelő hangokkal, gesztusokkal és mozdulatokkal fejez ki, természeti jeleket használ. Önkényesnek nevezzük ezzel szemben azokat a jeleket, amelyekben természetüknél fogva nincs semmi közös a jelölt dologgal, ám akaratlagosan mégis ahhoz kapcsolják őket. Ilyen jellegűek minden nyelv artikulált hangjai, a betűk, az ókori hieroglifa-jelek és néhány allegorikus kép, melyeket joggal sorolhatunk a hieroglifákhoz.” (Hofmann, 1974. 138. o.) Mind ezt persze a tárgyi tartalomhoz kötődő szemlélet mondatja, hisz a „természeti jelek” számonkérése a festményben ezt jelenti. Azonban aki nem idegenkedik az önálló formateremtés gondolatától, az készséggel elismeri, hogy „minden utánzásnak megvan a maga hieroglifája” (Diderot), hogy egy ecsetvonás, laza gesztus is valamely dolog jele, „hieroglifája” lehet. A bizonyos természeti jel sajátossága, hogy közvetlenül (be)azonosítható a jelölttel, míg az „önkényes jelek” önmagukban véve nem tárják fel jelentésüket, tanulást igényelnek, megfejteni, dekódolni kell őket. Ezért sorolhatjuk ide Mendelssohn által „néhány allegorikus kép” is, melyek nem „természetes” egyértelműséggel kommunikálják tulajdonképpen jelentésüket, tehát legalábbis zavarossá válik értelmezhetőségük. (Hofmann, 1974. 138-9.)

10.2. A manierista példa

Épp az olvashatóság, a vizuális figyelemirányítás tekintetében érdekes ellentmondást figyelhetünk meg a manierista képszervezésben. A manieristák ahelyett, hogy a tárgyat a neki megfelelő – természetes hatást adó – módon ábrázolnák, saját

formákba kényszerítik, így ők az elsők, akik a tárgyról magáról a képre, a művészetre irányítják a figyelmet. Werner Hofmann kategóriáit használva ekkor a *formatartalom* válik hangsúlyossá a *tárgyi tartalom* rovására. (Hofmann, 1974. 106-7. o.)

A mondandó szempontjából lényeges és lényegtelen elemeket, azok méreteit és elhelyezését – tehát kompozíciós súlyukat – tekintve gyakran épp fordított arányokkal szerepeltetik. A tartalom kijelölte főmotívum vizuálisan súlyát veszítheti, az elsődleges fontosságú a háttérbe szorulhat, miközben zavaró, figyelmet elterelő részletek burjánzanak körülötte; a szakrális profanizálódhat, egy jelentős esemény pedig apró epizódként jelenhet meg. Werner Hofmann így írja le ezt a jelenséget egy Brueghel-kép példáján: „A magasztos keveredik a közönséggel és hétköznapival, és tartalmi rangfokozatok fejtetőre állítását eredményezi. Brueghel képén, az *Ikarus bukásán* (Brüsszel) tulajdonképpen egy szántó paraszt a főalak. Nem a kép címadó eseményére figyel; az, kicsiben és melleleg a háttérben játszódik le.” (Hofmann, 1974. 118. o.) Szintén Hofmann említi ezzel kapcsolatban – kevésbé ismert tényként –, hogy ezt a fajta „elidegenítési effektust” Brecht is felhasználta újszerű színjátszási technikájának kidolgozásánál, melynek ötletét egy Brueghel-tanulmány olvasása kapcsán merítette.

Danto is említi a manierizmusnak ezt a sajátosságát, különös tekintettel – a Hofmann által is emlegetett – Brueghel *Tájkép Ikarosz bukásával* című képére: „Végül is ez egy manierista festmény, és a manierizmus egyik legfőbb jellemzője éppen az, hogy a tárgy jelentősége fordított arányban áll a méretével.” (Danto, 2003. 116. o.) Itt ugyanis valóban egy tájkép látható, melynek előtérben egy paraszt szánt, s a főhőst csupán a kép jobb alsó részén a tengervízből kiálló, alig észrevehető láb reprezentálja.

A manierista művészetteremtő akaratnak az értelmezésre is kiható sajátosságaira reflektálva Panofsky is megjegyzi, hogy ez az a korszak, mely a művészi szabadságot előtérbe szándékozott helyezni az addigi szabályok tirannizmusa ellen, ugyanakkor a művészetből racionálisan megszervezett kozmoszt csinált, melynek törvényeit még a legtehetségesebb alkotó is el kellett, hogy ismerje, s amiket még a legtehetségtelenebb is felismerhet.

10.3 Művészet és kommunikáció

Boris Groys – a különbözőségek szem előtt tartásával – a művészet kifejezett kommunikatív funkcióját hangsúlyozza: „Manapság a művészetet leginkább egyfajta tár-

sadalmi kommunikációnak szokás felfogni, miközben magától értetődőnek számít, hogy az emberek föltétlenül kommunikálni akarnak, kommunikatív elismerésre pályáznak: ha már nem szabad a kulturális különbségeket egységesíteni, akkor legalább a kommunikáció tárgyává kell tenni azokat. Többé már nem baj, ha valaki másmilyen, mint a többiek. Rossz és aszociális viszont, ha ki akarja vonni magát a kommunikációból.” (Groys, 2000-01. 7. o.)

Eredetileg különösen a szakrális – és egyéb, ideológiailag terhelt – művészetekre (volt) jellemző a kifejezetten narratív karakterű kommunikatív funkció dominanciája, mely irányulhat az emberek, de az istenek, vezérek felé is, s itt jellemző a mindenkori konvenciók által szabályozott változtathatatlanúság. Például az Óbirodalomban munkálkodó egyiptomi szobrászok egy kidolgozott formakészlet birtokában főképpen a halál utáni élet múlhatatlan igazságairól vagy a fáraók dicsőségéről számoltak be – anélkül, hogy eltértek volna a megformálás kanonizált, így jól olvasható alakzataitól. „Ha az egyiptomi képzőművészetet mai művészetfogalmunk szemszögéből vizsgáljuk, akkor egy merev ikonográfia történetét vethetjük papírra, amely csak utóbb oldódik műalkotásokká. Ez azonban legalábbis részben ugyanaz lenne, mintha betűvetésünket olyan művészetnek tekintenénk, amely legkevesebb egy évezreden keresztül nem mutatott semmilyen lényeges fejlődést.” (Schuster, 2005. 27-28. o.)

Egy kommunikatív aktus során az adott információ sikeres vétele a kód ismeretét, a sikeres kommunikáció a partnerek közös tudását feltételezi. Ugyanez a probléma áll fenn az egymástól eltérő művészeti ábrázolásmódok értelmezésének tekintetében. A különböző izmusok, stílusok és irányzatok is saját „speciális” kódot használnak, mely jelenség szoros összefüggésben áll a modernizmusra általában jellemző specializálódással. (Nem lényegtelen azonban itt a csoportidentitás meghatározását és megerősítését is szolgáló momentum, mely – az adott társadalmat reprezentáló, annak konvencióitól terhes diszkurzív univerzumból való kilépéssel egy új kód megteremtése révén – éppen az avantgarde pozíciók szempontjából önmagában véve is egy fontos üzenet.)

A művészet kommunikációs töresekkel terhelt „specializálódását”, izmusokra, irányzatokra stb. hasadozását – melyek ráadásul időbeli sorrendiségre is ítéltettek – a modernitás égisze alatt kifejlődött tudományos módszer alapozta meg. E módszer jegyében – melyre jellemző, hogy a részletek vizsgálatából von le következtetéseket az egészre vonatkozóan – az egyes tudományterületek egymástól függetlenül tesznek

az emberre és annak világára vonatkozó lényeges kijelentéseket, melyek összeegyeztetése azonban rendkívül problémás feladatnak bizonyul. A fokozódó specializálódás jellegzetes következményeként a különböző diszciplináris kódok kialakulása és elkülönülése olyan interdiszciplináris kommunikációs zavarokat okoz, hogy még két szomszéd tudományág között is csaknem ellehetetleníti az eszmecserét. (Ezzel az anomáliával terhelt előítéletek és beidegződések jó előre garantálják azt is, hogy a pedagógusok – éppen ezt feloldani igyekvő – integrációs törekvései kudarcra legyeknek ítélve.)

11. Művészet és értelmezés

Maga az értelemkeresés is egy kommunikatív aktus; egyféle dialógus a mű és a szemlélő között, s ez a bizonyos „között” még egy (álló)kép esetében sem csupán téri, hanem időbeni természetű, hisz a képteret is részletről részletre járja be a tekintet. Klee szerint is az első egyszerű gesztussal, amikor a pontból vonal lesz, megjelenik az időtényező. A néző kalandozó tekintetét pedig legelésző állathoz hasonlítja, mely a számára a műalkotásban kijelölt ösvényeket követi. (A néző észlelésének tudatos irányítása, egy képtér megszervezésének módja: éppen ez a tudás képezi a művészi tevékenység egy tanítható aspektusát.)

A modernizmus előretörése során, a jelenségvilághoz kötődő hagyományos fogódzók érvénytelenné válásával éppen az önállósuló jelentésű „hieroglifák” értelmezésének szükségessége váltotta ki az elméleti újraalapozás és a kommentár igényét is.

„A *peinture conceptuelle*-lél a festészet lényegét tekintve kommentárigényessé válik. Az impresszionizmus, Cézanne, Gauguin, Van Gogh művei többé-kevésbé kielégítően hozzáférhetőek pusztán optikai úton. Amint azonban a *peinture conceptuelle* felé fordul a művész, a kép azonnal rejtvénnyé válik” (Gehlen, 1987. 142. o.), és a „reflektált szubjektivitásnak” azt a szeletét, amelyet a festő a képben rögzít és amelyet a kép alapkoncepciójába is beíródó „rejtjelezése” tárgyaként használ, szavakba kell öntenie, vagy másoknak kell átengednie a megfogalmazást. (A „*peinture conceptuelle*” kifejezést – mint ahogy azt Kahnweiler is használta – erede-

tileg még a külvilágot jelölő alakzatokból építkező festészettel kapcsolatban alkalmazták.)¹⁶

Az értelmezés szerepének fontosságára utal Werner Hofmann megjegyzése: „Eddig előbb volt a műalkotás, aztán következett az értelmezése. Ennek kell most megváltoznia.”. Jól kapcsolódik e gondolathoz Tom Wolfe észrevétele, amint Hilton Kramert, a New York Times „művészeti sámánját” idézi: „S ha ismerjük a művészeti piac intellektuális értékszabályozóit, tudni való, hogy a meggyőző elmélet hiánya sorsdöntő – hiszen elmélet útján csatlakozik az egyedi műről szerzett tapasztalatunk az általános értékrendszerhez.” (Wolfe, 1984. 6. o.) Majd maga is megvallja: „Manapság az a helyzet, hogy ha elmélet nem jár a festményhez, én nem is látom, őszintén.” (Wolfe, 1984. 6. o.) Boris Groys szerint „Ha a képet nem kíséri valamilyen szöveg – tájékoztató lap, katalógus-előszó vagy a megfelelő folyóiratban publikált tanulmány –, védtelennek, elveszettnek hat, akárha a maga póreségében lenne kitéve a világ szeme elé. A képek szöveg nélkül olyan kínosan hatnak, mint a meztelen ember a nyilvánosság előtt.” (Groys, 2000-01. 6. o.)

S akik a művészet többértelmű formái világában tovább jutnak az értelemkeresés folyamatában, ebbéli eredményeiket, gondolati leleményeiket fogalomrendszerekbe ágyazzák; más emberek pedig, kik ilyen irányú elképzelésekben szűkösebben állnak, vagy egyszerűen csak hiányzik belőlük a megfelelő rászántság, ezeket igyekeznek használni – mások által konstruált közelítési stratégiák, mások fogalomkészletének használatával megtanulják a mások által definiált és érvényesként szentesített jelentést elsajátítani.

A műmagyarázó valahol a mű(vész) és közönség között áll, tisztázatlan, hogy hova is tartozik igazából; talán ezt a különös állapotot is igyekszik azzal feloldani, hogy hajlamos az egész *főlé* helyezni magát. Thomas Theodor Heine, egy konzervatív szemléletű német rajzoló így kommentálta a művészetteoretikusok növekvő szerepét: „A költészetéről és zenéről csak olyanok nyilatkoznak, akik maguk is gyakorolták e művészeteket: írók és zenészek. A festészet egy csendes művészet, így adódott, hogy arról nem a festők beszélnek, hanem a művészettudósok, a teoretikusok, akik gyakran jó szándékkal viseltetnek, de sajnos fogalmuk sincs, hogy miről van szó. A

¹⁶ A kifejezés a szerző szerint Guillaume Apollinaire-től származik. (Gehlen, 1987. 111. o.)

művészek fölött állóknak tekintik magukat, s homályos dekrétumokban lekezelően diktálják az új művészeti törvényeket.”¹⁷ (*Hüneke* [szerk.] 1986, 417. o.)

Művész és kritikusának feszült viszonyára utalnak Léger, az avantgarde lelketű alkotó – Heinétől eltérő művészi szemlélet talaján – megfogalmazott sorai is a huszadik század elejéről, aki az addig uralkodó konvenciók kényszere alóli felszabadultság újszerű szituációját ünnepelte: „olyan homályos területre értünk, ahol a leg-hozzáértőbb, legélesebb szemű kritikusnak sincs hatalma. Én örülök ennek. Mert oltalmat jelent, hogy a mi éles szemű, elemző igényű korunkban a kritikus nem hatolhat be érvekkel és mikroszkóppal kezében ebbe a zárt szentélybe. (...) Mert ha egy szép nap egy szörnyetegnek csakugyan sikerülne megjósolnia a jövőt, és úgy felboncolni egy festményt, mint egy rovar, akkor csakugyan »vége lenne a világnak«.” (*Léger*, 1976. 42. o.) (És csakugyan: egy szép napon a szörnyetegnek sikerült felboncolnia a festményt, azaz maga teremtette fogalmi kereteinek hálójába szöve „gombostűre tűzni”. Majd, miután önmaga gerjesztette okoskodásai végére ért, meghirdette a világvégét – a művészet végét.)

Van, aki úgy gondolja, hogy a képről való beszéd csak *mellébeszélés* lehet, mert egész egyszerűen „what you see is what you see”. Az is lehet, hogy a művész kifejezetten igényli a külső műmagyarázó segítségét, hogy egyébként jelentéstelnek érzett művét ő szabadítsa ki némaságából. Előfordulhat, hogy a művész maga igyekszik interpretálni munkáját, esetleg ezt a mű részének is tekinti; olykor a művész maga sem ismer magára a kritikus reflexiójában – számtalan ismert példa van erre is –, miközben mi e kritikák által tanuljuk meg értelmezni a műveket, megérteni a művészt. (Természetesen a művész is értheti félre önmagát. Többek között Sturcz János rokonítja Lukács György ide kapcsolódó elképzelését Panofskyéval, aki szerint „a művész interpretációját csak a mű párhuzamjelenségeként kell tekintenünk, mivel a mű nem feltétlenül azonos a művészi szándékkal, önálló, belső törvényei vannak, melyek elidegenedhetnek az alkotótól”). (*Sturcz*, 1999. 14. o.)

A képzőművész viszonya is változhat korábbi munkájához olyan formában is, hogy – ami egy kívülálló műmagyarázótól megszokott, sőt elvárt – új, addig nem tudatosult jelentést fedez fel benne; új értelmezést talál rá – mely adódhat egy újonnan alakuló kontextusból –, így paradox módon, a munka változatlanul hagyásával mégis

¹⁷ (*Fordítás tőlem.*)

változik a mű, akár jobbra is válhat, ez esetben éppen a művész döntésének – elmélyülésének, szemléletmódosulásának, szellemi fejlődésének stb. – eredményeként.

A konceptuális művészet pedig – mindenekelőtt az autonómia, a külső befolyásoktól való mentesség állapotának elérése érdekében – önmaga definiálja önmagát, kiiktatva a külső értelmezés, a művészeti kritika intézményét is. Mivel a hagyományos művészeti formákkal semmilyen hasonlóság nem áll fenn – egyáltalán nem lehet *formai* jellemzőkről beszélni –, a konceptualista munkák eredetileg egy külső értelmező számára felismerhetetlenek, nem beazonosíthatóak, így szükséges is a fogalmi (ön)meghatározás.

Tehát az értelmezésből elméleti emberek és művészek egyaránt kivették/kiveszik a részüket. Gehlen szerint „A kielégítő megértés szempontjából közömbös, hogy maga a művész vagy egy olyan jól értesült szerző kommentál-e, mint amilyen Kahnweiler;” (Gehlen, 1987. 142. o.) –, így indítékukat-céljaikat, a megközelítés módját-jellegét, szemléletiségét és színvonalát tekintve a legkülönbözőbb változatokkal találkozhatunk.

Közhelyszámba megy a megállapítás, hogy ahány értelmező, annyi jelentés; illetve bármely mű jelentését lehet újradefiniálni, kiterjeszteni, aktualizálni. Ellentétben a klasszikus esztétika vélekedésével, mely szerint a műnek egyetlen meghatározott és mindig ugyanúgy felismerhető jelentése van, valójában minden műbe – a létrehozó szándéktól is függetlenül – több jelentés van kódolva; a kontextus, az időbeli, a kulturális stb. keretek változásával folytonosan „újraateremtődik”, s végső soron mindig a befogadó ad értelmet a műnek.

Az értelmezéssel kapcsolatos zavar egyik jellemző oka lehet a médium hagyományos felfogása, illetve a megszokott kategóriák rendszere. A műveknek ezek segítségével történő besorolása, végső soron értelmezése elavulttá vált. Ismertek konkrét példák arra, hogy bizonyos munkák azért nem kerültek be kiállításokra, vagy azért hallgattak velük kapcsolatban, mert a hagyományos mediális szemlélet szerint besorolhatatlanok voltak. (Többek között Beke László is foglalkozott ezzel a problematikával, különös tekintettel annak magyarországi vonatkozásaira.)¹⁸

Amerikában is kezdeti zavart okoztak a hatvanas évek elején a galériákban megjelenő különös „tákolmányok”, objektek. Donald Judd valamivel későbbi megjegyzése is épp egy olyan szituációról árulkodik, melyben az addigi aktuális kategó-

¹⁸ Lásd Beke László (1997): *Médium/elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest.

riák és definíciók használhatatlanná váltak: „Az elmúlt évek legjobb műveinek több mint a fele sem nem festmény, sem nem szobor.” (Idézi *Marzona*, 2004. 11. o.) „A zűrzavar, amely az amerikai művészeti szcénába betörő, látszólag igénytelen tárgyak nyomán támadt, világosan megmutatkozik a műkritikusok által használt kifejezések széles skáláján. A nehezen értelmezhető jelenség »új műveinek« leírására tett kísérlet (...)” (*Marzona*, 2004. 6. o.) eredménye végül a „Minimal Art” elnevezéssel illetett, jól definiált irányzat lett. Az első ide sorolt alkotók – akik éppenséggel megalkották az első minimal art-ként definiált munkákat, de korántsem a később deklarált „minimal art” programját szem előtt tartva – tiltakoztak is az ellen, hogy ilyen elnevezésű kategóriába sorolják őket. „Említésre méltó módon egyik művész sem egyezett bele, hogy »minimalistának« nevezzék.” (*Marzona*, 2004. 7. o.) Sol LeWitt ezzel kapcsolatos véleménye a következő volt: „Mostanában nagyon sokat írtak a minimal artról, de még nem találkoztam senkivel, aki elismerte volna, hogy ilyesmit művel. Ezért arra a következtetésre jutottam, hogy ez csak annak a titkos nyelvnek a része lehet, melyet a műkritikusok a művészeti magazinokban használnak, ha egymással kommunikálnak.” (Idézi *Marzona*, 2004. 20. o.) A későbbi ide kapcsolódó alkotók már tudatosan igyekeztek a műkritikusok által meghatározott kritériumokat programjukká tenni. Ez a jelenség természetesen nem csupán a minimalista irányzatra érvényes. Karl Ruhrberg például művészettörténészként írja, hogy arte povera mint csoport sohasem létezett. Felteszi a kérdést, hogy „Az tehát, ami oly gyorsan önálló életre kelt a művészet színpadán, pusztán egy kritikus közvetítő szerepéből és stratégiai számításaiból származik?” (*Ruhrberg*, 2004. 556. o.)

Lev Manovich szükségesnek látja – különös tekintettel az elektronikus és poszt-digitális természetű megnyilvánulásokra – a médium helyett a (kulturális) szoftver fogalmát használni. Mint ahogy azt posztmédia esztétikájában kifejti, a szerzőről a felhasználó képességeire és viselkedésére kell helyeződnie a hangsúllynak. „A hozzáférhető műveletek és egy kulturális tárgy »helyes« használata különbözik attól, ahogyan az emberek ezt a gyakorlatban megvalósítják (valójában a kortárs kultúra egyik alapvető mozgatórugója a kulturális szoftver következetes nem rendeltetésszerű használata, mint amilyen a bakelitlemezek karcólása a DJ-kultúrában, vagy a régi zeneszámok újrakeverése).”¹⁹ Mindez alkalmazható természetesen bármely művészi megnyilvánulásra. „Például Giottót és Eisensteint nemcsak reneszánsz festőként, il-

¹⁹ Lásd Lev Manovich: *Posztmédia esztétika. Krízisben a médium.*
www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html (2006. április 01.)

letve modernista filmesként közelíthetjük meg, hanem jelentős *információtervező-ként* is.”²⁰ Eszerint a művész felfogható egyféle szoftverfejlesztőként, aki egy újabb művével – annak egyedisége révén – az információ kódolásának olyan új, addig nem alkalmazott módját dolgozza ki, ami megköveteli a befogadótól, hogy a jelentéshez való hozzáférés érdekében elsajátítsa az adott mű dekódolását lehetővé tevő információs viselkedésmódot.

Természetesen a már említett rossz szoftverhasználat ebben az esetben is működhet, s nem várt értelmezési alternatívákat generálhat. Fiedler az alkotást a tapasztalatbővítés olyan folyamataként írja le, melynek sajátossága nem az utánacsinálásban, hanem a *megcsinálásban* rejlik, s ez nem csak a mű készítőjére, de a befogadójára is vonatkozik. Az értelemkeresés intencionális aktusában a szemlélő mindenkori önmagára vonatkoztatja a művet, hisz az ő saját létén belül megfogalmazódó értelmezési alternatívát kell a mű által felkínált jelentéshatárokon belüli válaszlehetőségekkel egybevetni. Hisz az újszerű forma annak is, aki nézi, teljességgel új tapasztalati tényeket közvetít, melyekkel csak feltételesen hozhatók fedésbe az addigi tapasztalatok, következésképp az értelmezés addigi mankói is meginognak. Tehát maga a megértés is több kreatív aktivitást igénylő kalanddá válik, de természetesen a félreért(elmez)ések esélye is megnő.

11.1. A félreértésről

Egyes elképzelések szerint csak félreértés létezik, hisz soha senki nem képes pontosan ugyanazt gondolni és érteni ugyanazzal a dologgal kapcsolatban sem. Legfeljebb közelítésről beszélhetünk. „Szoftver-elméletében” Manovich is azt írja: „Nem szabadna magától értetődően feltételeznünk, hogy egy adott információs viselkedés »szubverzív«, közelíthet a szoftver által sugallt »eszményi« viselkedéshez, vagy különbözhet attól egyszerűen azért is, mert az adott felhasználó kezdő és még nem sajátította el használatának módját.”²¹ Ha pedig művészetről szólunk: bizonyos dolgok éppen azok félreértése révén válhatnak művészetté. De a magyar Popper Leó is már kifejtette úgynevezett félreértés-elméletében, hogy a kommunikáció tökéletlenségének következtében lehetetlen a művész eredeti intenciójának megragadása, és nem létezik tökéletesen autentikus interpretáció. Szerinte szükségszerű a félreértés; úgy

²⁰ Lásd Lev Manovich: *Posztmédiá esztétika. Krízisben a médium.*
www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html (2006. április 01.)

²¹ Uo.

aktualizáljuk a művet, hogy félreértjük, torzítjuk, magunkhoz alakítjuk azt. Ugyanezen a gondolati alapon Gadamer és a modern hermeneutika képviselői is azt vallják, hogy az értés mindig félreértés. Popper Leóéval rokon módon Lukács György is használta a „félreértés” fogalmát az efféle befogadói magatartásra. Szerinte a művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés, mivel ember embert nem ismerhet olyan alaposan, az előző korszakok embereit még kevésbé, így csak azt félreértve – s így újabb félreértéseknek talajt készítve – képes értelmezni.

A megértésben való tévedés, a félreértés tehát különleges szerepet nyer: adott esetben akár gyümölcsöző is lehet, termékeny is, mely az értelmező aktuális kontextusában újraértelmeződve inspirálhat a „forrásmű” eredeti szemléletiségének akár ellentmondó munkát is; a félreértésből fakadó újabb, érvényes értelmezést. „Ahogyan Klee és a kubizmus példája is mutatja, egy művészet átütőereje és hatékonysága szempontjából közömbös, hogy a kommentár csak évtizedekkel később érkezik-e, mert a művészet más művészek számára félreértett formában is termékenyítő lehet, mint Cézanne a kubisták esetében.” (Gehlen, 1987. 143. o.)

Azonban közvetlen ábrázolóértéke szerint beazonosítható, tehát értelmezhető megjelenést kínáló, „felismerhető” ábrázolásokkal sem olyan egyértelmű a helyzet, ha azok más kulturális-szemléleti kontextusban készültek, s az eltérő értelmezés oka többnyire a mű funkciójának nem-, vagy félreértéséből fakad. Belting szerint „a művészettudomány a kőkortól napjainkig voltaképpen mindent, amivel foglalkozni kívánt, művészetté nyilvánított, mintha a »művészet« mindig és mindenhol jelen lehetett volna”. (Belting, 2006. 237. o.) A nyugati kulturáltságú ember a maga esztétikai szemléletiségének talaján jellemző módon minősít mindent művészetnek, amit készítői esetleg – ha kultikus célból is – „egyszerű” használati tárgynak tekintenek. Ők csupán a tárgyhoz rendelt jelentésen keresztül észlelik azt, a maga célszerűségében. (Ezen a kontextusfüggő észlelési sajátosságon alapul a kiállítótér aurájába helyezett tárgy „megváltozása” is.) Valószínűleg itt is hasonló jelenségről van szó, mint a nyelv esetében: ha értjük, csak a jelentést, az értelmét észleljük; ha nem értjük, észlelésünk előterébe tolakszik a puszta hangzás, mondhatjuk az esztétikai vonatkozás. Így például az archaikus, immár beazonosíthatatlan funkciójú tárgyi leletek esetében is csak valamiféle sajátos, esztétikai természetű kifejezést észlelünk, s ezen keresztül próbáljuk megfejteni jelentését, tulajdonképpen létrejöttének okát; azt a valamit, ami rajta kívül (volt) található, s elhelyezte a világban annak részeként, teljes mértékben indokolva megjelenésének milyenségét is. A mi szemléletünk azonban sokkal inkább

önmagára vonatkoztatott művészetként láttatja velünk, s ily módon másképp olvasuk s másra használjuk. „Ahol a jelentésrétegek nem rajzolódnak ki többé, ott a formaréteg lesz a műalkotás egyetlen értékhordozó mértéke, benne összpontosul azután jelentéstartalmának sejtése – ez a sejtés azonban arra van ítélve, hogy valamely nagyobb jelentésbeli összefüggés töredéke maradjon. (...) Esztétikai öntudatunk azonban megáll a dolgok felszínénél, a részt egésznek fogja fel, és gyakran nem hajlandó tudomásul venni, hogy maradvánnyal van dolga.” (Hofmann, 1974. 24. o.)

Eképpen járt el Clement Greenberg is, amikor kijelentette – egészen a korábbi Belting-megjegyzés értelmében –, nem sokat tud ugyan az afrikai művészetről, a művek egy nagyobb csoportjából mégis szinte tévedhetetlen biztonsággal ki tudja választani a 2-3 legjobb darabot. Lehet, hogy az afrikaiak nem ezeket tekintik a leg-sikerültebb alkotásoknak, de ennek alighanem az az oka, hogy az ő szempontjaiknak nincs sok köze az általa értelmezett esztétikai kvalitáshoz. Ez a greenbergi kijelentés is mutatja, hogy az esztétikai orientációjú (nyugati típusú) művészetszemlélet evidenciaként való kezelése már önmagában is tévedések forrását képezi. Az ezen alapuló tévedés azonban nem csak idegen korok, vagy kultúrák termékeivel kapcsolatban érvényes.

11.2. Az esztétikai szemléletből fakadó tévedés

Végző soron a hagyományos értelemben vett esztétikai szemlélet megtartásáról és kiterjesztéséről szól az ipari termékek egyenrangúvá tétele. (Amikor a futuristák a gép, az ipari termék esztétikáját hirdették – akár az addigi esztétikai szemléletet igyekeztek kiterjeszteni, akár az ipari terméket igyekeztek bevonni az esztétikum birodalmába –, lényegében hangsúlyozott – hagyományos – esztétikai szemléletet képviseltek.) Azzal, hogy a tárgyat közönséges kontextusából az esztétikum birodalmába átemeljük, arra kényszerítjük a szemlélőt, hogy azt másképp lássa, s a tárgy eddig rejtve maradt – a funkcióorientált szemlélet által elfedett – minőségeit felfedezze. Éppen ezen „kiterjesztett esztétikai érzékenység” hiányát példázza Brancusi esete az amerikai vámosokkal, akik szobrát ipari darabnak nézve megvámoltatták azt.

A hagyományos esztétikai minőségekben történő gondolkodásból fakadó tévedésekre szolgáltat több példát Duchamp és Warhol recepciója is. Egyes műismeretéseken a piszoárral kapcsolatban emlegetett esztétikum felfedezését épp a múzeumi környezet hivatott elősegíteni, amennyiben ráirányítja a figyelmet az ipari forma és az anyag szépségeire. Mint tudjuk, ez teljességgel idegen a művész szándékától,

így a tényleges jelentéstől eltérő, hamis értelmezést szül. Hisz éppen ő volt az, aki a „retinának szánt” művészettől elszakadni kívánt, s esztétikailag semleges minőségekben gondolkodott, illetve épp a hagyományos esztétikai szempontrendszer kívánta kiiktatni a sajátos tárgyválasztással. Az esztétikumhoz való viszony változása a modernizmus idején döntő jelentőséggel bír a művészetszemlélet szempontjából, s e szemléletváltozásban éppen Duchamp számít kulcsfigurának. „Duchamp megpróbálta bebizonyítani, hogy általában véve is lehetséges kikerülni az esztétikum kérdéseit, és lehet, hogy ez volt az a mozzanat, amivel átbillentette a művészetet a tiszta spekulációk területére.” (Pernecky, 1999. 36. o.)

A Warhol-féle Campbell levesdobozokkal kapcsolatos hasonló jellegű félre-magyarázásra többek között Martin Schuster szolgáltat példát: „Ha a Campbell-féle leveskonzerv-dobozt nézegetjük a múzeumban, akár olyan nézőpontok is tudatosodnak bennünk, amelyek normális esetben nem jutnak el a tudatba: így a fényvisszaverődések szépsége a konzervdoboz fedelén, általánosabban fogalmazva a formatervezett ipari tárgy esztétikai tulajdonságai.” (Schuster, 2005. 370. o.) Nos, éppen ezek azok a szempontok, amelyekre Warhol nem csak hogy a legkevésbé sem gondolt, hanem egyenesen a mű tulajdonképpeni jelentését, üzenetét hamisítják meg, lényegében megsemmisítik a művet.

Ez utóbbi példák az értelmező felelősségét, a mű esetleges sorsában játszott szerepét is jól érzékeltetik, s rámutatnak az értelmezések és kommentárok iránti kellő kritikai attitűd szükségességére.

11.3. Az értelmező szerepéről

A XVI. században Giorgio Vasari – mindenekelőtt *A legkiválóbb festők, szobrászok építésszek élete* című mű szerzőjeként – nagyban hozzájárult a művészeti értékrend – elsősorban a reneszánsz recepciójának – alakulásához. Joggal feltételezhetjük, hogy „Michelangelo és művei kisebb hatást gyakoroltak volna a világra, ha Vasari semmit sem írt volna róluk, és természetesen ha nem olyan nagy pápának dolgozott volna, mint amilyen II. Gyula volt.” (Benhamou-Huet, 2002. 14. o.) Winckelmann úgy írta meg *Az ókori művészet története* című könyvét, hogy soha nem járt Görögországban, s egyetlen alkotást sem látott eredeti környezetében. S Winckelmann műve – ez első rendszerezett szellemi építménye a művészet történetének – rögtön a szakszerű félre-értelmezés nagyszabású és meggyőző dokumentuma is.

Az értelmezések különbözőségeire a kubizmussal kapcsolatban is említhető példa. Harold Rosenberg szerint „Logikai szempontból a kubizmus elvont, nem-reprezentáló jellegű művészetet von maga után, és a művészet 1920 utáni története újból és újból azt az utat választotta, amelyet ez a logika jelölt ki.” Ugyanakkor a legjelentősebb korai kubisták és jelentős értelmezőik által hangoztatottak határozottan ellentmondanak ennek a vélekedésnek. Eszerint törekvéseik fő célja éppen az volt, hogy a festészetben helyreállítsák a konkrét, szilárd realitás érzetét, amely az impresszionisták és szimbolisták munkásságában elsikkadt. Douglas Cooper szerint például „Braque és Picasso legnagyobb erőfeszítéseinek célpontja azoknak a szigorúan festői természetű problémáknak a megoldása volt, amelyek abból a szándékukból nőttek ki, hogy a kézzel fogható realitást teljesen újszerű és precíz módon teremtsék újjá a vásznon.” (*Hintikka*, 2003. 149-50. o.)

Daniel-Henry Kahnweiler volt az, aki *Der Weg zum Kubismus* című monográfiájával lényegében „feltalálta” a kubizmust, „hiszen az egész kubizmus-irodalom követte aztán Kanthoz visszanyúló magyarázatát, és híressé vált analízis-szintézis fázisváltásra épülő kubizmus-genealógiáját”. (*Pernecky*, 1999. 15. o.) Mindenesetre a kubizmus gyakorlati „feltalálói”, Braque és Picasso egyaránt elvetették az „analitikus” kubizmus meghatározást, mivel ez az értelmezés „a festésnek a boncolgató intellektussal vagy tervszerű módszerességgel való megközelítését jelentené, holott Picasso is, Braque is mindkét irányt a leghatározottabban megtagadta. Mindvégig kitartottak amellett, hogy alkotó tevékenységük lényegében intuitív és érzéki.” (*Read*, 1968. 63. o.) Maga Braque így fogalmaz ezzel kapcsolatban: „Nem szabad előre elgondolni semmit. A kép mindig maga a kaland. Az üres vászon előtt soha nem tudom, mi lesz majd rajta. Vállalni kell e kockázatot. Mielőtt nekikezdenék a festéshez, nem látom lelki szemeimmel a képet. Számomra akkor kész a mű, ha nyoma sincs rajta az eredeti szándéknak.” (*Ruhrberg*, 2004. 72. o.) Ez a gondolkodásmód valóban távol áll az analitikus-elemző szemléletiségtől.

Az értelmezés, az értelmező személyének olykor akár sorsdöntő szerepét jól megmutatja a háború utáni amerikai művészet kialakulásának példája. Harold Rosenberg és Meyer Shapiro fontos hatása mellett Clement Greenberg és Michael Fried amerikai kritikusok normatív, absztrakt-informel orientáltságú esztétikája, ez a modernista „formal criticism” nyert meghatározó jelentőséget ekkortájt az amerikai művészeti életben. Ők definiálták azt az elméleti háttérrel és dolgozták ki azt a kritikai nyelvezetet, mely a negyvenes évektől megjelenő zavarbaejtő, de végre valódi,

eredeti amerikaiak nevezhető munkáknak „méltó” jelentést – és jelentőséget – adott. Főként a műkritikus Greenberg volt az, akinek teóriája az ötvenes évek során „döntő szerephez jutott az amerikai absztrakció fogadtatásában, rendszeresen megjelenő kritikáival együtt alapvetően hozzájárult egyes festészeti pozíciók sikeréhez.”

(Marzona, 2004. 8. o.)

A greenbergi istálló elkötelezett tagja lett többek között Morris Louis, akinek Greenberg 1953-ban Helen Frankenthaler munkái példáján fejtette ki esztétikai nézeteit. Ennek hatására Louis addigi képeit megsemmisítve ezen eszmék hűséges követőjévé és megvalósítójává lett. Ha Greenberg mindenkire ilyen hatással tudott volna lenni, s az ő absztrakt-informel irányultságú elméletét el tudta volna fogadtatni, akkor az ötvenes évek második fele és hatvanas évek amerikai művészete nem létezne jelenlegi formájában – kezdve Jasper Johns-szal, aki Greenberg számára a rossz festő egyik megtestesülése volt.

Greenbergnél az érdek nélküli tetszés kanti eszméje jelenik meg abban az igényben is, hogy a kép semmiféle külső utalást ne tartalmazzon. Ennek szellemében ideális vizuális médiumként a négyszögletű, sík hordozót jelölte meg, mely már önmagában is festménynek tekinthető, ha nem is szükségszerűen jó festménynek. Így a greenbergi értelmezés szerint Jasper Johns *Zászlója* tolakodó figuralitásával, illetve a síkból kiemelkedő fakturáltságával – Johns szándékosan a teljesen síkszerűen szinte eldolgozhatatlan enkauszтика technikát használta – a rossz festészet egy példája volt.

Azonban míg Greenberg a tökéletlen festőt látta Jasper Johns céltábla- és zászlóképeiben, addig egy másik felfogás szerint Joseph Kosuth a művészet új lehetőségeit felmutató konceptuális művészt. Johns zászlójával kapcsolatban hangzott el az ismertté vált kérdés: „Is it a flag or is it a painting?” (A. R. Solomon), s ez is rámutat a Greenberg elméletére is jellemző morfológiai természetű formajelenségek mentén értelmeződő, és magának a művészetfogalomnak konceptuálisan értelmezett jelentéslehetőségei szerint orientálódó felvetések között feszülő ellentétre.

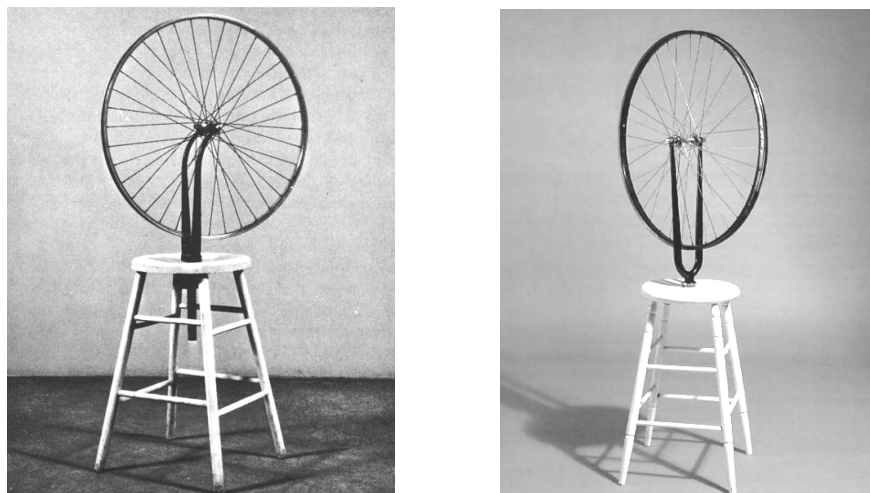
A Kosuth által is jelzett „formalista” szemlélet konceptuálisba való átfordulásáról tanúskodik Steinberg esete is, melyet Tom Wolfe említ. Ebben az új viszonyrendben már az absztrakt expresszionisták is a hagyományos esztétizáló festés képviselőivé lesznek. „Amint Johns művét sikerült megértenie, vallotta Steinberg, »de Kooning és Kline képei, egyszerre úgy tetszett, Rembrandtéval és Giottóéval vehetők egy kalap alá: mintha valamennyien a káprázat festői lettek volna«. Később »Watteau és Giotto«-ra cserélte a párosítást, talán a nyelvhatárokon áthangzó rím

kedvéért, (...).” (Wolfe, 1984. 55. o.) (Figyelemre méltó Steinbergnél az aktuális értékrendhez igazodni tudó rugalmas szemléletváltás képessége, mely kétségkívül jobb stratégiának bizonyult, mint Greenberg makacssága.)

Danto szerint például Eva Hesse munkássága is a greenbergi doktrínák érvényessége idején szorult háttérbe, majd ezek leáldozása – és a művész halála – után (jobb híján) besorolták minimalistának, mert hát a jelenlét feltétele a létező rendszerbe illeszkedés. (Danto, 1997. 222-3. o.)

Duchamp is jó példa arra a manipulatív aktusra, hogy a teoretikusok miként igazítják a művész által előállított „termékek” értelmezését az elmülethez. Pontosan lehet tudni – Duchamp személyesen is nyilatkozott ezzel kapcsolatban –, hogy az a bizonyos hokedlire szerelt biciklikerek csupán a mozgás, a fény játékának/változásának tanulmányozására szolgált, mellyel kapcsolatos megfigyeléseit aztán festményekben kívánta hasznosítani. Mégis ready-made lett kinevezve, noha – véleményem szerint – önálló objektnek eléggé idétlen tákolmány, amivel nem kellett volna hígítani a ready-made-ek „kabinetjét”.

Mint az alábbi fotók is mutatják (10. ábra), a megsemmisült eredeti különféle jelentős múzeumok által birtokolt „rekonstrukciói” különböznek egymástól – következésképp az eredetitől is. Természetesen illik tudni, hogy itt nem a konkrét forma a lényeg, hanem az általa képviselt gondolat – ami azonban, mint tudjuk, nem is létezett ezzel az objektivel kapcsolatban. (Duchamp maga Amerikában „döbbsent rá”, hogy ő már korábban, Párizsban megcsinálta a ready-made-et – de éppen az amerikai tapasztalatokra volt szüksége ahhoz, hogy megvilágosodjon benne a valódi ready-made gondolata, ami Párizsban még nem létezett. Így tehát leginkább csak ready-made *jellegű* munkákról lehet beszélni az ő esetében.)



10. ábra

Marcel Duchamp: *Biciklikerek*, 1913. (Rekonstrukciók)

Más rekonstrukciókkal kapcsolatban Perneckzy Géza írja: „Mivel néhány ready-made – köztük például az annyira fontos palackszárító is! – az eredetileg a tárgy felületére szánt, vagy tényleg oda festett, néha pedig gravírozott felirat *nélkül* lett később a rekonstrukciók során reprodukálva, azt kell mondanom, hogy ezek a replikák (esztétikai lényegüket tekintve) tulajdonképpen *hamisítványok*, és ráadásul olyan manipulációk, amik az utókor sterilebb, és elméletileg is letisztultabb szempontjait vetítik vissza az egykori alkotásokba, mintegy »feljavítva« Duchamp eredetileg nagyon is bizonytalan és meglehetősen eklektikus elképzeléseit. De hol van az a Duchamp-monográfia, amelyik ezzel a kényelmetlen igazsággal merné szembesíteni az alkotót?» (Perneckzy, 1999. 46. o.)

Természetesen nem szabad elfelejteni, hogy hasonló forma más kontextusban egészen más értelmet nyerhet, s független, eredeti gondolatot megjelenítő, újszerű műnek számíthat. Ezzel együtt mindig fennmarad a kérdés, hogy a mű valóban ilyen eredeti, független szellemi folyamat terméke-e – mely egyre inkább naiv-romantikus elképzelésnek hat –, vagy az utólagos interpretáció terméke.

Végezetül egy művészetelméleti szaktekintély, Peter Schjeldahl kapcsolódó véleményét idézném: „Valamennyi kritikus, aki kritikusként nem művész, önjelölt tudósként kritikus és/vagy csupán csak propagandista. Ez az *önjelölt tudomány* a kulturális modernség meglehetősen találó megjelölése. A modernség mint eszme feladata az volt, hogy a világot a szisztematikus tudás ellenőrzése alá vonja. Valós megnyilvánulásában a modern egy hatalmas káosz élménye volt. Neves modern műkriti-

kusok dicshimnuszai neveltséges, szomorú vagy szörnyű, mi több, sokszor Waldo Lydecker-féle kétes, csak ritkán dicsőítő, annál ravaszabb és manipuláltabb hamis hangokként jutnak belső fülembe. Fülelem kettéválasztja a kritikusokat: vannak, akiknek feltételezései egyszerűen neveltségesek, és vannak, akik rajtam nevetnek a sorok között – a legjobb esetekben pedig magukon is. (...) Még a modern zsurnalisztika lumpenmédiума, az interjú is több szubsztanciális emléket hagy a jövőre a 20. század művészetéről, mint a kritikák javarésze.” (*Schjeldahl*, 2000-1. 17. o.)

11.4 Művészteóriák

Már néhány korábbi megjegyzésből is kiderült, hogy a művész reflexiója nem csupán alkotótevékenységében jelenhet meg, de adott esetben elméletképzés, illetve (ön)kommentár formájában is, amit az autonomizálódási folyamat szinte kényszerűen magával hozott.

„Általánosabban fogalmazva a kulturális termelés különböző területeinek autonómmá válás felé tartó fejlődését az alkotók egyfajta reflexív és kritikus visszatérése kíséri saját alkotó munkájukhoz, mely e munka eredetének és saját előfeltevésének kereséséhez vezeti őket. Ez részben azért történik, mert az ezentúl minden külső kényszert és elvárást visszautasítani képes művész, a formákhoz és technikákhoz, egyszóval a művészethez kapcsolódó hozzáértését úgy tudja állítani, mint ami saját-ságosan hozzátartozik és jellemzi őt, és így a művészet egyedüli céljaként intézményesül.” (*Bourdieu*, 2001. 104-5. o.) Arnold Gehlen kifejezetten nélkülözhetetlennek tekinti az önkomentárok figyelembevételét a megértés szempontjából. „Minden »interpretáció«, amely elsiklik eme kommentárok mellett, avagy nem tudja ezeket elolvasni, a semmibe talál.” (*Gehlen*, 1987. 184. o.)

A művészek által konstruált teóriák nagyon különbözőek lehetnek a reflektáltság és a szubjektivitás fokát illetően, illetve a rendszerszerűség tekintetében, így természetes, hogy ezek a teoretikus megnyilvánulások nem feltétlenül tesznek eleget az elméleti emberek által támasztott tudományos igényű megkövetéseknek. Bármiféle teóriaképzésre jellemző azonban az általánosítás igénye, valamely általános érvényű törvény-, illetve szabályszerűség felmutatása, alkotóként pedig az erre való hivatkozás, efféléhez való kapcsolódás szándéka. Művészek teoretizáló megnyilvánulásai adott esetben takarhatják azt a szándékot is, hogy saját egyedi leleményeiknek különösségét, különlegességét, ebben mutatkozó személyes teljesítményüket kiemeljék,

nem ritkán szubjektivistikus, vallomásszerű színezetet kölcsönözve az „elméletnek”.

Ezek a teoretikus megnyilvánulások jelentős hatással is lehetnek a művészet alakulására, más művészek munkásságára – s gyakran képezik professzionális művészeteteoretikusok kritikájának tárgyát. Ilyen például Kandinszkij *A szellemről a művészetben* című munkája, mely első megjelenésétől sok művésznek jelentett szellemi inspirációt és útmutatást, melyet ugyanakkor Adorno erősen bírált: „Kandinszkij nagyigényű manifesztuma nem riad vissza kétes értékű bizonyítékok felvonultatásától, le egészen Rudolf Steinerig és a Blawatzky nevezetű szélhámosnőig. Hogy igazolja eszméjét a szellemről a művészetben, Kandinszkij örömmel lát mindent és mindenkit, ami és aki csak a szellemre hivatkozik a pozitívizmus ellenében, még a szellemeket is. Ezt nem írhatjuk pusztán az elméleti tájékozatlanság számlájára. Nem kevés szakmájának élő művész érezte és érzi szükségesnek az elméleti apologetikát. Miután megszűnt tárgyaik és művészi technikáik magától-értetődősége, reflexióra adják a fejüket, amire viszont nincs képességük. Válogatás nélkül, igazi műveltség nélkül onnan veszik reflexióikat, ahonnan éppen készen kapják.” (Adorno, 1998. 10. o.) (Borisz Groys szerint Kandinszkij valóban olyan szituációt teremtett, hogy vagy tudomásul vesszük, hogy megfogalmazta a festészet alapigazságait és általános értelmét, vagy sarlatánnak, szélhámosnak nevezzük.)

Éppen az ilyen jellegű kinyilatkoztatások – túl azon az üzeneten, hogy az általuk kritika tárgyává tett teljesítményt nem érdemes komolyan venni, illetve olvasni – alkalmasak arra, hogy a művészt elriasszák az elméleti (ön)reflexióktól, hisz szembesítik annak elengedhetetlen szükségszerűségével, hogy érvényes, komolyan vehető kijelentéseket csak a teoretikusok által berendezett diszkurzív univerzum kellőképpen kiművelt referenseként tehet. Így látja a helyzetet Bak Imre is, aki szintén a mérvadó teoretikusok írásaira hivatkozó érvelés lehetőségét tartja szem előtt – mint ahogy az akadémiai székfoglaló írásából is kiderül. (Bak, 1999. 4-7. o.)

Mindenesetre – remélhetőleg –indokolatlan a túlzott elfogódottság egy Adorno-féle szemléleti sovinizmussal szemben. Noha Kandinszkij olyan szemléleti bázison építette fel munkásságát, mely elméleti emberek számára gyakran tarthatatlan, az ő teoretizáló okfejtése sokkal közelebb visz gyakorlati munkássága lényegéhez. Ha több alkotó elméleti pozícióját megnézzük, kiderül, hogy azok tele vannak irracionális elemekkel, szubjektívizmussal, azaz tudománytalan fejtegetésekkel. Mégis elvi alapját képezik alkotói munkásságuknak, s ha az irracionalizmust – a tu-

dósok megelégedésére – kilúgoznánk belőlük, mi maradna a munkásságból? Mi lenne, ha választani kéne a teoretikus és a művész reflexiója között? Végül is, ha arról van szó, hogy egy alkotói világhoz, egy alkotó személyiséghez szeretnénk közelebb kerülni, lehet, hogy az általa kifejtett gondolati rendszer értékesebb és tanulságosabb, mint bármely szörnyen felkészült, s valamely ideológiai eszmerendszer képviselőjeként ítélező teoretikus más iszonyúan kiművelt teoretikusok eszmefuttatásaival apologetizáló és polemizáló, elképesztően szellemdús fejtegetése. Az pedig, hogy egy Kandinszkijnek nincs képessége a reflexióra, akkora ostobaság, hogy annak belátásához nem kell Adornónál okosabbnak lenni.

Arnold Gehlen – nem csekélyebb kritikai attitűddel felvértezve – sokkal inkább egy megérteni, mint megnevelni akaró igényt éreztetve reflektál Kandinszkijra: „Teljesen lehetetlen azonban bagatellizálni ennek az elemző-elméleti munkának a jelentőségét azért, mert igencsak ellentmond az arról alkotott szokásos véleményeknek, (...)”. (Gehlen, 1987. 179. o.) Kandinszkij évtizedeken át gyűjtött és saját képeiben is alkalmazott megfigyelései és vizsgálódásai eredményeit feldolgozó teoretikus munkáiban (*Über das Geistige in der Kunst, Punkt und Linie zur Fläche*), hangsúlyosan szubjektív ízű megállapítások is helyet kapnak. Gehlen szerint „Ha Kandinszkij irodalmilag nem kommentálta volna önmagát, akkor egyáltalán nem ismernénk szándékait.” (Gehlen, 1987. 180. o.) Mindezek visszanyerése gyakorlatilag lehetetlen, hisz senki nem rendelkezik azzal a speciális érzékenységgel, mely alapján Kandinszkij megszerkesztette a képei „partitúráját”. Ezen „autisztikus tényezők” megléte derül ki néhány fennmaradt képmagyarázatából, melyek rávilágítanak arra, hogy a kívülálló számára visszafejthetetlen, azaz érthetetlen/értelmezhetetlen – noha szigorú következetességgel felépített „kódot” alkalmazott, amely persze az ő számára, az ő személyes érzékenysége talaján tökéletes egzaktsággal jelenítette meg az ő művészi intencióját.

Ide illő példaként lehet említeni Anselm Kiefert is, aki egy olyan alkotói programot valósított meg, melyhez „erősen kapcsolódik a kozmoszban és a növényekben való hite, melyet egy XVII. századi gondolkodó, Robert Fludd munkája inspirál, aki kifejti, hogy minden földön lévő növénynek létezik az égbolton egy (csillag formájában megtestesülő) megfelelője.” (Stanczel, 2007. 34. o.) E példa is mutatja, hogy valóban, a művészek gyakran „hajmeresztő ostobaságokra” képesek munkásságukat felépíteni, ha a teoretikusok útmutatása helyett a saját fejük után mennek. És akkor Joseph Beuysról még nem is beszéltünk, aki többek között kifejtette, hogy

úgyis a térdével gondolkodik; „olyan gondolkodást hirdetett, amelyet nem csak a hűvös értelem pólusa determinál, hanem a hőenergetikai akarat pólusa is. Félúton a két pólus között lokalizálta Beuys a szíverő mozgását, mely mint érzet és érzés (Fühlen) átjárja a térd és agy közötti egész területet.” (Bunge, 2000. 6. o.) A már említett Bak Imre-féle komoly, művelt, ám kicsit „leckefelmondó” attitűd mellett biztató alternatíva a függetlenségnek, a gondolati és cselekvési szabadságnak ez a programja, mely egy produktív létezés jegyében, az intézményesített determinációkat és definíciókat zárójelbe téve valósítja meg önmagát.

Tanulságos itt egy hivatásos művészeti író – a korábban már hivatkozott Peter Schjeldahl – megjegyzését idézni: „A modern művészet udvari beszámolóiban a műkritikusok írásai nem primér, még csak nem is szekundér emlékek, csupán a harmadik hely jut nekik. Az első helyet a műalkotások foglalják el, a másodikat a tulajdon eszméik propagálását saját kezükbe vett művészek által jegyzett írások – Vaszilij Kandinszkijtől és Kazimir Malevicstől egészen Donald Juddig és Robert Smithsonig.” (Schjeldahl, 2000-1. 17. o.)

Ad Reinhardt kíméletlenül érvelt az absztrakt festészet mellett. „Az ötvenes-hatvanas években ő volt az amerikai művészársadalom önjelölt lelkiismerete. Szempontrendszerének elméleti alapjait híres-hírhedt *Tizenkét törvény egy új akadémiához* című írásában fektette le.” (Sebők, 2006. 17. o.) Elhíresült kijelentése, mely jól illik saját redukcionista munkásságára is: „A művészet – az művészet. Minden más – az más.” Allan Kaprow, Donald Judd, Robert Smithson és Mel Bochner a hatvanas években művészeti folyóiratokba írtak kritikákat, melyek a mindenekelőtt Greenberg nevéhez fűződő „formal criticism” dogmává merevedett téziseivel vitatkoztak. Allan Kaprow a happeningekről írt, Mel Bochner a szeriális művészetről, Donald Judd és Robert Smithson a Minimal art-ról.

11.5 A magyarázat magyarázata

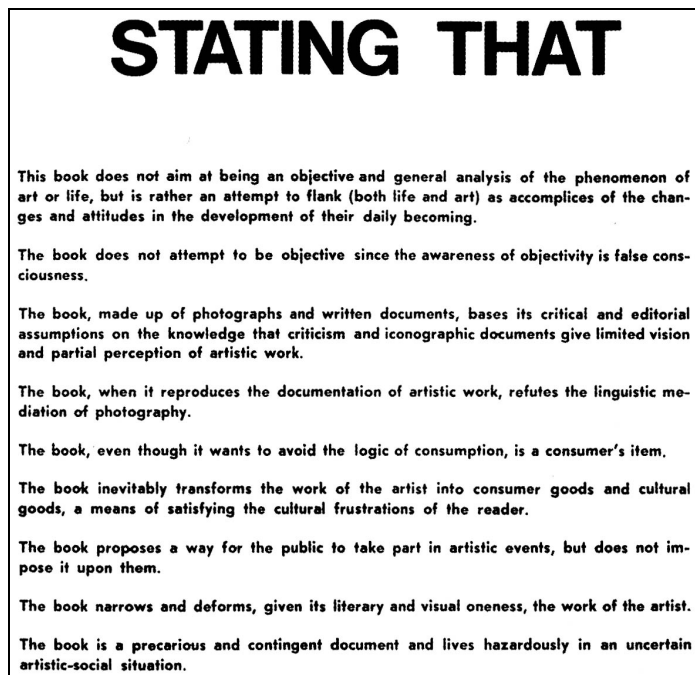
Előfordulhat az is, hogy maga a – valami megvilágítására hivatott – teória szorul – nem kevésbé, mint a mű – külön magyarázatra, interpretációra, illetve a művel azonos szintre lép. Jó példa erre Marcel Duchamp, „aki műveire olyan szövegekben reflektált, melyeket idővel már nem lehetett megkülönböztetni alkotásaitól, sőt azoknál is több fejtörést okoztak”. (Belting, 2006. 45. o.) *Nagy üveg* című munkáját pl. évtizedeken át mindig újraértelmezi, kimerítve az értelmezésben rejlő lehetőségeket, így a mű recepciója végül összefonódik az alkotói kommentárokkal. Ezzel egy olyan szí-

tuációt is teremt, hogy a külső értelmezések is voltaképpen a kommentár kommentárjának szerepébe kényszerülnek. Ennek a duchampi tautologikus szituációnak egy „kiterjesztett” változatára lelhetünk Peter Greenaway munkásságában. *Prospero könyvei* című filmjéből kiindulva a kommentár egy új műfaját teremti meg. „A művész saját filmjét kommentálja a filmet kísérő könyvben, majd egy később elkészített videóban (...). A videoepilógus azonban nem pusztán a másik műfaj kommentárja, hanem más eszközökkel készült folytatás is.” Az említett video később „egy installáció kellős közepébe került, amely egyúttal kiállítás is volt, hiszen a videót a nagy filmről ismert »eredeti könyvek« között mutatta be”. (Belting, 2006. 278-9. o.) Innen pedig már szinte kézenfekvő a gondolat, hogy a kommentár közvetlenül maga váljon műalkotássá.

11.6 A kommentár mint önálló műalkotás

Hans Belting *A művészettörténet vége* című könyvében több személy példáján keresztül foglalkozik a kommentár műalkotássá válásával. Mint ahogy írja: „A művészeti kommentár minduntalan arra törekedett, hogy megszüntesse a közte és a mű közötti különbséget, hogy maga léphessen az alkotás helyébe, vagyis igyekezett létrehozni a műhöz való mimetikus viszonyt, amelyben maga is művészetté válhatott. A kísértés erre annál nagyobb lett, minél inkább elvesztette az alkotás zárt műformáját, és minél inkább csak a kommentár segítségével talált közvetítőre – jóllehet a kommentár maga is rivalizált a művészettel.” (Belting, 2006. 44. o.)

Germano Celant, az *Arte Povera* kitalálója – Kosuthtal ellentétben, aki a művet redukálta szöveggé – a szöveget változtatja művé. Nem törekszik objektivitásra, mert véleménye szerint az objektivitás tudata hamis tudat, s megkérdőjelezi a művészetteremtés tükröként felfogott műkritikát. *Art Povera* című könyvében „Celant a tételeit olyannyira nyomatékosan és provokatívan adja elő, hogy a művészeti kommentár önmagát művészeti produktumként érvényesíti. A szöveg már tipográfiája, de főként dikciója révén elárulja, hogy művészetként kíván megnyilvánulni.” (Belting, 2006. 46-7. o.) (11. ábra)



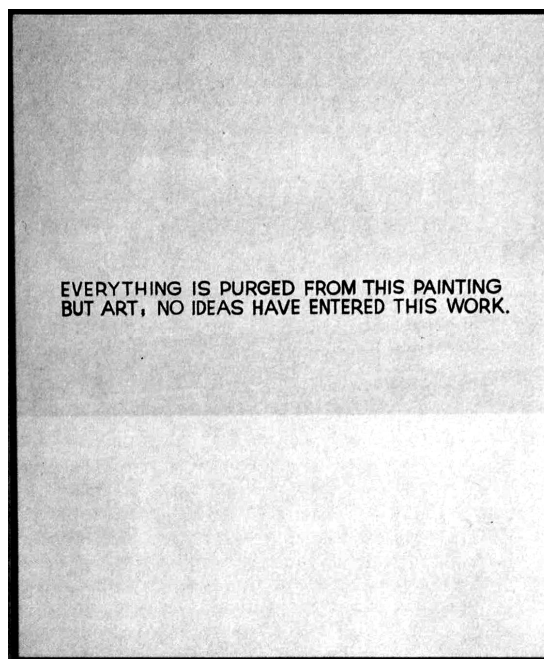
11. ábra

Germano Celant: *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?* 1969.

„Celant vetélytársa, Achille Bonito Oliva a maga szövegeit művészeti prózá-nak tekinti, amelyek inkább irodalmi igénnyel lépnek fel, mintsem hogy kötelesség-ből információkat szolgáltatassanak a művészeti életről.” (Belting, 2006. 47-8. o.)

Oliva vezette be a transzavantgárd fogalmát és *A művészet álma. Az avantgárd és a transzavantgárd között* című könyvében kifejtett elméletéhez keresett megfelelő festőket. E ponton túl pedig már a művészek válnak munkáikkal a szöveg, mint mű értelmezőivé, a szöveg írójának elképzelései szerint.

Belting a kommentár önálló műként való létének további lehetőségeként említi *John Baldessari* egy festményét, ahol a kép nem több mint a művészeti kommentár hordozója. A vászonra festett mondat – noha erre a konkrét képre van vonatkoz-tatva – ugyanolyan „statement”, mint Celant nyomtatott formában tett kijelentései. (12. ábra).



12. ábra

John Baldessari: *Everything is Purged from This Painting But Art. No Ideas Have Entered This Work.* („A művészetten kívül mindent kiirtottam ebből a festményből. Semmilyen eszme nem lett része a műnek.”) akril, vászon, 1966-1968.

Ide illő példának tekintem *Novotny Tihamér* 1998-ban megjelent kötetét is – *Pontos időrendben* –, melyet maga is „köztes műfaj”-ba sorol, „előadható lírai esszéhez” hasonlít. Konkrét képzőművészek létezett kiállításaihoz kapcsolódó „írott azonosulási kísérleteinek” „majdnem-irodalmi” gyűjteménye ez a könyv. E „képmegszólaltatási, azonosulási és átköltött átértelmezési” kísérleteknek a művészt tovább ösztönző szerepet is szán: „Mert amikor a szavasított kép beszélni kezd, valami fordított történik velünk, mint amit megszoktunk már. Tudniillik ez a felvillantó gesztus alighanem a mű alkotóját is megdöbbeníti a maga »logosz-szerúségével«, hiszen a »demiurgoszi« szándék kinyilatkoztatásszerű viszonya saját teremtményeihez mindig a képesített némaság csendes és lefordíthatatlan megnyilvánulásában leledzik, s ez az erjesztő folyamatokat gerjesztő szerepcserejáték akár további művek ösztönzőjévé is válhat a jövőben.” (*Novotny*, 1998.)

11.7. Művészetten kívüli tényezők

A műtermelés és értéktételezés menetét, az interpretáció, a hangsúlyok alakulását soha nem csupán a művészeti szcénán belüli történések alakították, hanem azon kívül

eső események befolyása is erősen érvényesül(t). A modernizmus európai mítoszának kialakulása például jelentős részben a fasiszta nemzeti művészetpolitika ellenreakciójaként fogalmazódott meg. A „Wiedergutmachung” programja révén a korábban „elfajzott”-nak bélyegzett művészet szinte kultikus aurát kapott, ahol az esetlegesen kevésbé sikerült műveket sem „illett” kritikus elemzésnek alávetni. E modernista munkák értékelő elemzésére pedig természetesen befolyással bírtak a korábbi interpretációk, melyek betegesnek, kontárnak nevezték ezeket, a szépség és egészség megjelenítéseként bemutatott giccsel szemben. Elégé valószínű tehát, hogy a „fasiszta intermezzo” nélkül másképp rendeződnének a művészeti albumok azon munkák tekintetében is, melyeknek mindehhez látszólag semmi köze.

Jellemző példa az amerikai kormányzat – sőt a CIA – által is hatalmas összegekkel támogatott nemzeti program, melynek célja volt, hogy a vezető gazdasági és politikai világhatalom USA a művészetben is átvegye a domináns szerepet. Ennek első lépéseként a nyomasztó európai kultúrfölényt egyszerűen kiiktató autentikus amerikai művészetet kellett „megcsinálni” a megfelelő művészek megtalálásával. Ekkor lett Pollock kiszemelve egyféle amerikai Picassónak, amit a korábban már említett Greenberg is támogatott.

Nagy kérdés, hogy mennyiben született valóban újszerű, autentikus minőség – a tényleg jellegzetes és korábban nem használt óriási méreteken kívül –, és mekkora a percepciót messzemenően befolyásoló ideológia hatása. Ezzel kapcsolatban elgondolkodtató Max Bill véleménye: „Minimal art, koncept art, land art mind ugyanahhoz a fejlődéshez tartoznak, mindegyik a konkrét művészet kifejezési formája. Erről természetesen az amerikaiak hallani sem akarnak. Azt állítják, hogy a minimal artot ők találták ki. Ez nem igaz. Mi ezt már sokkal korábban megcsináltuk Európában. Ha megnézi valaki George Vantongerloo egy-egy szobrát, vagy azokat a munkákat, amelyeket a Bauhausban az elemi ismeretek (Grundlehre) oktatása során csináltunk, akkor megláthatja, hogy a minimal art már akkor és ott létezett, akkor, amikor az amerikaiak még meg sem születtek. Ebből csupán az amerikai sovinizmus csinált valami tipikusan új, amerikai művészetet. Ez is csak azért volt lehetséges, mert hirtelen nagy méretekkkel jelentkeztek, amelyek mellett többé nem érvényesültek a mi szerény formáink.” (*Sinkovits*, 1987. 10. o.)

Rudolf Schwarzkogler bécsi akcionista hagyatékában performansz tervezetei mellett megtalálták lóversenyfogadási szisztémáit is. Ezekhez a számokkal telerótt A4-es papírlapokhoz semmiféle művészi szándék nem kapcsolódik, mégis egész fal-

nyi felületen vannak kiállítva a bécsi MUMOK-ban. Így ha Schwarzkoglernek nem is, valakinek garantáltan sok pénzt hoztak ezek a rossz matematikai spekulációkon alapuló szisztémák. S bár a látszat szerint a művészet világán belül zajlott le a játszma, valójában művészetén kívüli – szigorúan anyagi – szempontok döntöttek annak tekintetében, hogy innentől mire kell, mint művészeti teljesítményre rácsodálkoznunk.

„Az Egyesült Államokban azok a hatalmas befolyással rendelkező múzeumok, melyek egyben a »tiszta művészet« biztosítékai, valamint az igazgatótanácsukban résztvevő magánszemélyek közti viszony egyre problematikusabbá válik. A magán-, a pénzügyi érdekek és a becsvágy nagy szerepet játszanak a kortárs művészek karrierjének alakulásában, és közvetlen befolyást gyakorolnak a műtárgyak árára.”
(*Benhamou-Huet*, 2002. 35. o.)

Mindezek alapján is elmondható – legyen szó egyes alkotókról, irányzatokról, trendekről, mozgalmakról stb. –, hogy az (el)ismertség mértéke nagyon gyakran nem a tényleges (kreatív) teljesítménnyel áll arányban, hanem a tudatos (el)ismertetésre törekvés mértékével. A kreatív gondolatot megszülni egy dolog, de fontosabbá válik annak kiaknázása, továbbépítése, s adott formában történő ismertté tétele, amihez eredeti kigondolójának esetleg már semmi köze. Itt is kiemelt szerepet kap az interpretáció, mint a mű újjátermelése – ez az interpretáló véleményét a műalkotásra rákényszerítő magabiztos birtokbavétel, az „írástudó” szellemi gyarmatosító munkája. Általánosan elfogadott interpretációvá pedig az válik, melyet hatékonyabb apparátus támogat.

11.8. Az értelmező attitűdről – birtokolni vagy létezni

Az eddigiekből is kiderült, hogy az értelmezőn sok minden múlik a mű(vész) sorsát illetően. Ahogy Belting is leírja: „Az értelmező vagy szolgálni akar egy művet, amennyiben készségesen a megkívánt értelmezését adja, vagy pedig fordítva: uralkodni akar a művön, amennyiben ráerőszakolja a szívéhez legközelebb álló értelmezést. A gond még nem oldódik meg azzal, ha az értelmező a művészéhez hasonló szabadsággal ajándékozza meg magát, vagy ha saját művészete révén az interpretáció vetélkedni kezd a művészettel.” (*Belting*, 2006. 43. o.) Valami értelmezésének a szándéka mögötti pszichológiai indítékként tehát gyakran bújjik meg annak manipulatív szándéka, hogy hatalmat, kontrollt nyerjünk az értelmezett dolog felett, megteremtve a feltételét, hogy saját céljaink szolgálatába állítsuk azt. Ha értekezése-

ket olvasva vagy hallgatva erre az aspektusra is odafigyelünk, gyakran kiderül, hogy megfogalmazója, vagy használója mire szánja azt.

Ami a már korábban említett írástudó gyarmatosító tevékenységét illeti, nem is csupán a mű szavakban történő újjátermeléséről van szó, vagy a műnek egyféle „textuális bikinivel” (Groys) való ellátásáról; mintha az írástudó maga lenne a teremtő ige birtokosa, egyáltalán a mű valódi életre lehelője. A szó kisajátításának magától értetődősége, az ige birtoklása körüli féltékenység mutatkozik meg Adornónál is, ahogy Kandinszkij „elméleti apologetikáját” elintézi. Meglehet, Kandinszkijnek nem is az a valódi bűne, hogy reflexiói „szedett-vedettek”, hanem az a törekvése, hogy a művészetnek egy objektív alapot adjon, ami a művésznek egy teljes eszköztárat biztosít, s a teljes kontrollt és felelősséget a kezébe adja azzal, hogy művét önmagában hordozott érvényességgel képes felruházni. Ezzel szemben áll a „mindent lehet” szabadságában fogant, ezáltal kontextusfüggővé lett, így speciális magyarázatra szoruló, jelentését, végső soron értékét a magyarázat révén elnyerő mű.

S ha a pénz szerepet kap, érthető azok színre lépése is, akik minél kevesebbet akarnak a véletlenre bízni, és minél kontrollálhatóbbá kívánják tenni a mozgásokat. Így az érték megállapításáért felelős elméleti emberek, kik közvetlen kapcsolatban állnak a pénzzel, olyan irányba kívánják terelni a történéseket, hogy a művészet egy nyelv nélküli, ha úgy tetszik primitívebb, nyelv előtti állapotba kerüljön; így az írástudók teljesebb kontrollt gyakorolhatnak a művész és produktuma felett. Hasonló stratégia ez a gyarmatosítóéhoz, aki egy magasabb rendű kultúrát hoz el és hirdet, miközben a tudatlanságon (képzetlenség, olcsó munkaerő stb.) élőködik. Egy ilyen preparált közegben, egy amúgy is extravertált dominanciájú világban nem sok egyéb választás marad, mint az „azonosulás az agresszorral” (Freud).

Bak Imre is pontosan erre az állapotra reagál, amikor szinte szabadkozva említi annak elkerülhetetlen tényét, hogy a művésznek *gondolkodnia* is kell a művészet-ről. A probléma szerinte itt abból adódik, hogy a művésznek – ha szeretné, hogy komolyan vegyék – a teoretikusok által alkalmazott fogalmi rendszert kell használnia; igyekszik a filozófusoktól, esztétáktól hallott téziseket okosan visszamondani. „Ez a helyzet nem azért súlyos, mert a művész tudós vitapartnerével szemben hátrányos helyzetben van, hanem azért, mert a művészet-ről való gondolkodás, a művészet értelmezése évszázadok óta olyan tudósok dolga, akik a művészeti gyakorlatot egy másik szellemi terület – nevezetesen a filozófia – gyakorlata alapján ítélik meg. (...) A kör bezárult és úgy látszik, a művész kiszolgáltatottsága teljes. És nem csak szellemi,

de manapság praktikus értelemben is. Az újabban rendezett reprezentatív kiállítások jelentős része sokkal inkább tudós elmék teóriáit illusztrálják, mintsem bemutatnák a műtermekben folyó munkát.” (Bak, 1999. 4. o.) Hisz éppen erről van szó, a hatalom-alapú kapcsolat megvalósulásáról; Martin Buberral szólva a létezés kölcsönösségében fogant Én-Te helyett a manipulatív Én-Az viszonyáról: az önmegvalósítás azon fajtájáról, amely a másik „megvalósításán” keresztül vezet.

Erich Fromm – aki jellemző módon a japán D.T. Suzukival *Zen-buddhizmus és pszichoanalízis* címen közös könyvet jelentetett meg – az emberi egzisztencia létező és birtokló módjáról beszél; ennek szellemében a szavakat olyan edényekhez hasonlítja, melyeket megtöltünk élményekkel, de ezek túlsordulnak az edényen. „Abban a pillanatban, mikor egy élményt teljesen átültetek gondolatokba és szavakba, nyomban elillan; elszárad, halott, pusztá gondolattá lesz. Ezért van az, hogy a létezés nem írható le szavakkal, és csak közös élmények által válik közölhetővé. A birtoklás egzisztenciális módjában a holt szó uralkodik, a létezésében pedig az eleven tapasztalat, melyre nincsen kifejezés. (Természetesen az élő, produktív gondolkodás is a létezéshez tartozik.)” (Fromm, 1994. 91. o.)

A szóhasználat módjával és valósághoz való viszonyával több gondolkodó is foglalkozott, s tett tárgyunkhoz is kapcsolódó megállapításokat. Például *Nietzsche* szerint a nyelv és a világ között egészen esetleges és önkényes a kapcsolat; a nyelv igazából képtelen megjeleníteni a valós világot, ugyanakkor kiváló eszköze a(z ön)becsapás-nak: pusztá szavakból épített „konstrukciókat” vetítünk ki a valóságra, azt láttatva, ami szándékainkat, érdekeinket vagy vágyainkat szolgálja. Az ő megállapítása is jól megvilágítja, mire támaszkodik az írástudó, amikor szellemi gyarmatosítást végez: „A szavak azért hasznosak, mert segítségükkel megszelídíthetjük, »megdermesztjük« a minket körülvevő zavaros és bonyolult világot – de ez minden. Nyelvünk törvényei nem csak azt határozzák meg, hogyan építjük fel gondolatainkat, hanem azt is, hogy egyáltalán milyen gondolataink lehetnek.” (Robinson, 18. o.)

Lacan szerint is a valóság megtapasztalhatatlan: a világ azon síkja, melyet a nyelv képtelen jelölni; amint valamit tudatos reflexió tárgyává teszünk, többé-kevésbé – és elkerülhetetlenül – a szubjektum hatása alá is vonjuk, mely óhatatlanul hozzáteszi a magáét, átszínezi tárgyát, a rajta kívül eső „másikat”.

Gadamer – mindennek tudatában – bírálta a nyelv instrumentális használatát; szerinte az élő nyelv nem pusztá eszköz, amivel utólag „megcímkézhetünk” vala-

mely dolgot, hanem nyelv és gondolkodás dinamikusan áthatják egymást. A megért-hető lét: nyelv.²²

Jung is fölhívja a figyelmet a túlzott értelmezési hajlam mögött rejlő esetleges rejtett mozgatórugókra, arra a paradoxonra, hogy az értelmezés éppen a valódi megértést helyettesítheti, amennyiben pusztán szavakkal helyettesítjük be a folyton változó, bizonytalan valóságot. Rögzített definíciókkal igyekszünk hatalmat nyerni a szemérmetlenül nyers és pártatlan életvilág tényei fölött. Mindent intellektuálisan akarni megragadni tehát azt a titkos célt szolgálhatja, hogy az ember kivonja magát az igazi tapasztalás alól, s egy látszólag biztosabb, de mesterséges, csupán kétdimenziós fogalmiság „tisztázott” kategóriáival fedje el az élet valóságát.

Nem mindenütt szövi át a tudatot olyan kényszerítő erővel a fogalmiság hálója, az intellektualizmus, mint a nyugati típusú kultúrában. Néhol úgy tartják, hogy a valódi befogadás feltétele semmi esetre sem az *értelmezés*, sokkal inkább egyféle oldott, nyitott, meditatív lelkiállapot, mely valamiféle spontán eggyé válás élményét teszi lehetővé. Nem véletlenül tartózkodtak némely (távol-keleti) bölcsek a nyugati értelemben vett precíz szillogizmusoktól, s burkolták mondandójukat inkább „homályos” példázatokba. (E szellemiséget sugallják a haikuk és wakák, a koanok; s egy zen-mester számára természetes a gondolat, hogy olykor egy váratlan fenékberúgás mélyebb felismerésre ösztönöz, mint hosszadalmas intellektuális fejtegetések sora.) Tudatában voltak annak, hogy a létezés közvetlen megélése, a létben-levés élménye nem egyeztethető össze annak fogalmi körülkerítésével; hisz a reflexió aktusa során, attól a pillanattól, hogy valamit gondolkodásunk tárgyává teszünk, tőlünk különálló entitásként kezdjük el szemlélni, tehát rajta kívül helyezkedünk el.

A léthez való viszony különbözősége nyilvánul meg Konfuciusz és a taoista Lao-ce ellentétében a nyelvről, nyelvhasználatról alkotott eltérő véleményükben is. Lao-ce a nyelvvel – ezen keresztül a fogalmisággal – szembeni bizalmatlanságát nyilvánítja ki a Tao Te King első soraiban is: „Az út, mely szóba fogható, / nem az öröktől való; / a szó, mely rája-mondható, / nem az örök szó.” (*Lao-ce*, 1994. 9. o.) Ezzel szemben Konfuciusz az elnevezések pontosabb meghatározására – és a szabályok, szertartások betartására – törekedett, a kommunikáció pontosabbá, egyértelműbbé tétele érdekében. Ez az ellentét azért is érdekes, mert két jellemző

²² Lásd pl. Kerekes Erzsébet: *Nyelv és játék Gadamer és a kései Wittgenstein filozófiájában*. www.vilagossag.hu/pdf/20030704121012.pdf (2008. augusztus 6.)

művészi attitűd is megtestesül bennük: a spontán alakító és a rendszerszerűen építkező.

Végezetül Martin Buber gondolatát idézném, mely a létező/birtokló, az analitikus/holisztikus, illetve a racionális/spontán attitűd jelenségéhez – végső soron valamennyi tárgyalt témámhoz – egyaránt kapcsolódik: „A fa azon eleven egész- és egység-mivolta, amely a csak kutató ember mégoly éles pillantása elől is elzárkózik, s a Te-t mondó ember előtt megnyílik, akkor van jelen, amikor ő, a Te-t mondó jelen van, ő adja a fának a lehetőséget, hogy megnyilatkoztassa ezen egész- és egység-mivoltát, s íme most megnyilvánítja azt a létező fa.” (Buber, 1991. 151. o.)

12. Kiűzetés a paradicsomból, avagy a képíró magányossága

Az eddig leírtak fölvezetnek egy szituációt, egy meghatározott keretrendszert is, mellyel az egyes alkotó, mint „világba-vetett egzisztencia” szembesülni kénytelen, s kiderül az is, hogy az ő perspektívájából nézve korántsem (mindig) a parttalan művészi szabadság és függetlenség eufóriáját tapasztaljuk. A modern művészt a társadalom már rég magára hagyta, s ő az alkotói programját saját szubjektív döntéseire alapozhatja csupán; az egyéni forma megtalálása, kidolgozása kikerülhetetlen programmá válik, önnön hitelességének kivívása és megtartása állandó szellemi küzdelem tárgyává lesz. A 20. századi műmodell már olyan sajátos keretét alakította ki a művészeti megnyilvánulásoknak, melyen belül egymástól eltérő, sőt egymásnak ellentmondó jelenségek, pozíciók vitáznak egymással, miközben „a művészet akkuratusan elrendezett osztályainak összerosódása civilizációs szorongásokat kelt”.

(Adorno, 1998. 9. o.)

12.1 A (művész)ember mint a (mű)világba vetett egzisztencia

A részben külső, részben belső, ambivalenciákkal terhes determinizmusokra felépülő individuális érvényrendnek az elfogadtatásáért vívott állandó küzdelem egy folyamatosan alakuló-változó, manipulált művészeti mezőben okkal kelti a magára utaltság, a bizonytalanság érzetét, mely sajátos szorongásos állapotot generálva nem ritka velejárója a modern művészi létnek. „Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts was

die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr, noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht²³ (Adorno, 1970. 9. o.)

Hegyi Loránd metafizikai szintre emelt szorongásként jellemzi ezt az állapotot: „Ennek tünete az individuum elszigetelődése, a művész magánya, a – »metafizikai szintre« emelt – szorongás, a kommunikáció nehézségei, olykor teljes hiánya, a »beavatottak« elitkultúrájának és a »kívülállók« tömegkultúrájának elkülönülése, a társadalom perifériáján kialakuló »bohém« életforma és »kivonulás«-eszmény alternatív értékrendszereinek állandó újratermelődése.” (Hegyí, 1986. 200. o.) A fejlődés-lélektan is ismeri az úgynevezett „metafizikai feszültség” fogalmát, s bizonyára párhuzam vonható e gyermekkori állapot és a kreatív-alkotói attitűd között: „A metafizikai feszültségnek a gondolatvilágára az a jellemző, hogy mindenben van valami kifejezhetetlen, valami megfoghatatlan. A kirakatok csillogása, a neonreklámok, a zöld lugas a kertben, titokzatos, rejtélyes, mintha más lenne, mint ami valójában.” (Mérei és V. Binét, 1998. 212. o.) Valami érthetetlen sejtéséről van szó az érthető mögött, amikor korábról visszamaradt, immár tárgy nélkül lebegő indulatok hozzátapadnak a leghétköznapibb tárgyakhoz, déja vu érzést okoznak bizonyos szituációkban, sajátos színezetet és értelmet adnak némely gondolatoknak. Ezáltal a félelem alakot ölthet, racionálissá válhat, a kínos bizonytalanság konkrét formát nyerhet. Az ilyen jellegű töprengések, spekulációk legtöbbször az élet és halál, a lét és nemlét, az örök változás és a végtelen problémáinak naiv megfogalmazásait generálják.

Lehet, hogy énünk egy – a tudatosság szintjén – kevésbé reflektált része helyeződik ki a műbe, s az efféle objektiváció révén válik lehetővé egyféle szembesülés olyan tartalmakkal, melyek annak ellenére, hogy belőlünk erednek, addig a tudat által észrevétlenül, most számunkra is újabb felismeréseket képesek generálni. E metafizikai telítettségű felismerések néma kivetüléseire szemléletes példák Chirico képei.

Ami a művészettörténet perspektívájából szükségszerűnek bizonyult és gyümölcsözően hatott, az feloldhatatlan konfliktust, legitimációs és önmeghatározási kényszert szült az egyes művész számára. Egzisztenciális félelmei közepette neki magának kellett új céllal feltöltenie a művészetet; úgy tartalmi, mint formai vonatkozásban gyakorlatilag a semmiből újratermenie, további létjogosultságát megindokolandó. Az egyes ember szemszögéből nézve egy irányzat, egy mozgalom természetesen felkínálta az elveszett kollektívum pótlásának, a valahová tartozás, a bi-

²³ „Magától értetődővé lett, hogy semmi sem magától értetődő ami a művészetet érinti, sem a művészetben belül, sem az egészhez való viszonyában, még a létjogosultsága sem.” (Fordítás tőlem.)

zonytalan igazságú szubjektumon túlmutatóval való azonosulás lehetőségét is. (Az erős innovációs kényszer elméleti, intellektuális természetű reflexiók sorát is elindította, a fogalmiság, a nyelv médiumát is bevonva a képző-művészetbe. Az autonóm törekvések kezdeti megalapozásán túl a teoretizálás később a különböző művészi pozíciók egymás *elleni* harcának is fontos eszközévé lett.)

Míg egy extravertált, a „Zeitgeist”-tel könnyen azonosuló alkotó számára az aktuális szituáció maga lehet a szükségszerűség, addig egy „belső program” jegyében tevékenykedő művész kényszerűségként, illetve élő értékek felbomlásaként élheti meg ugyanezt. Alfred Hrdlicka, a klasszikus európai hagyományokhoz kötődő osztrák szobrász kiáltványban tiltakozik az általa automata-fasizmusnak nevezett állapot ellen, melyben a művészet képviselői – mint ahogy azt Walter Schurian idézi egy írásában Hrdlickától – „letaszították az embert a piedesztálról, és a tiszta, üres formát emelték helyébe”. Ugyanitt írja továbbá, hogy „Hrdlicka nemcsak mint szobrász és grafikus alkotott jelentőset. *Schaustellungen* (Kiállítások) című műve Hrdlickát, az író dícséri. Ebben a kötetben található 1967-es *Roll-over-Mondrian* című kiáltványa, amelyben a modern művészetről vitatkozik.” (Schurian, 1985. 52. o.)

Ugyanakkor egy amerikai alkotó, Donald Judd úgy nyilatkozik, hogy „csaknem minden művész azért vívja első harcát, hogy megszabaduljon a régi európai művészettől”. (Marzona, 2004. 58. o.)

Persze az európai avantgarde szelleme is a múlttal való szakítást diktálta, hisz annak képviselői is a kulturális hagyományokról való leoldódást, sőt jellemzően a múlt végleges eltörlésének szükségességét hirdették. Az efféle radikális programokat hirdető rendszerint valamely csoportosulás programjából öntudatot merítő, s munkásságukat e programnak alárendelő militáns aktorai a művészeti szcénának – akik például egy Hrdlicka szerint nyilván afféle bizonytalan identitástudatú sodródóknak tűnhetnek. Adorno szerint „Tagadhatatlan, hogy egyes művészek mintegy kacsingatnak egy másik felé. (...) Rendszerint azok emlegetik rosszálló hangsúllyal a másokkal sodródókat, akik nem sodródnak, mivelhogy egy helyben topognak; ilyenkor igazában az előremozdulókat kárhoztatják. A korszellemmel szemben immunisnak lenni önmagában nem érdem. Az ilyen immunitás inkább a provincializmus jele, s csak ritkán tanúskodik ellenálló erőről; a modernség vágya viszont, még az imitáció gyengécske formájában is, egyfajta termelőerő.” (Adorno, 1998. 8. o.) Jóllehet időközben a „modern” fogalma is átértékelődött; Kondor Béla például a hetvenes évek elején felteszi a kérdést, hogy mi az, hogy modern, és mi az, hogy nem modern, majd

hozzáfűzi: reméli, ő nem modern; azzal kapcsolatban pedig, hogy mi a modern (és mi az, hogy művészet), egy körülbelül ezeroldalas könyvet tudna írni.

A „másik felé kacsintgatás” vagy a belső program követése, a legaktuálisabb felé orientálódás vagy a hagyományokhoz ragaszkodás attitűdjeivel kapcsolatban alighanem nagy igaza van Jungnak, amikor így ír: „Aki az újtól s idegentől félve az elmúlthoz regrediál, az ugyanabban a neurotikus állapotban leledzik, mint az, aki az újjal azonosítva magát, elmenekül a múlttól. Az egyetlen különbség az, hogy az egyik a múlttól, másikuk a jövőtől idegenedett el. De valójában ugyanazt teszik: mentik tudatszükületüket, ahelyett hogy ellentétektől hajtva szélesebb és magasabb rendű tudatállapotot építenének fel.” (*Jung*, 1993. 12. o.) Vagy más vonatkozásban ugyan, de témákra is érvényes kijelentése szerint „Az eltávolodás (...) a történeti meghatározottságtól, egyértelmű a *gyökértelenség*gel. Ez a veszély fenyegeti (...) magát az egyént is, ha valamilyen »-izmus« előidézte egyoldalúság következtében elveszíti az összefüggést (...)” önnön tudattalanjával. (*Jung*, 1995b 42-3. o.)

Nyugodtan ki lehet jelenteni, hogy jelenleg egy káosz uralkodik, amennyiben nem létezik ember, aki képes lenne a jelen – egyébként egyenként szemlélve érvényesnek elfogadott – munkásságainak arzenálját érdemileg átfogni, valós összefüggéseiben és egymásra hatásaiban, azok eredendő szándékainak figyelembevételével rendszerbe foglalni.

A teoretikusok hada mondvacsinált, valódi tartalmakat nélkülöző kategóriák fabrikálásával, újra- és újracsoportosítások szelektív, diszkriminatív és kényszeres ízű próbálkozásainak tömkelegével igyekszik hatalmat nyerni anyaga felett. Az alkotók pedig, a belső és külső szükségszerűségek ágenseiként, az intro- és extraverzió pszichés determinációinak engedelmességgel mindig is különböző platformokról fognak érvelni, mindig másként fogják megélni a történetet, s szintén kevés megértést fognak tanúsítani egymás argumentumai iránt. Az összes többi ebből következik.

12.2. Saját műteremtő erőfeszítések

A dolgozatban kifejtettek tükrében fogalmazódik meg természetesen az én személyes művészetszemléletem és alkotói programom is. A hagyományos technikai fogásoktól az alternatív, illetve egyéni megoldásokig, a ready-made-szerű tárgyhasználattól a formázott anyagon át a digitális médiumig, a megtervezett építkezéstől a spontán alakításig, sőt alakulni hagyásig igyekeztem programomban végigjárni a „(k)építésnek” (*Lieber*, 2008. 114. o.) ezeket a lehetőségeit; valójában épp ez volt programom

egy fontos aspektusa. Mindezen túl érdekelt a mindezekben és ezeken kívül fellelhető, úgy a közvetlen valóságra vonatkozatható, mint a képi-kompozicionális mezőt építő – s abban a valóság formálólveit modellező/reprezentáló – képletek definiálása, érzékletes vizuális struktúrákba ágyazása, illetve akként történő megjelenítése. A kompozíció mint valóságmodell és a mű mint a valóság része. A problémakör közelíthető a gondolat, a forma, az anyag, s a művelet felől is.

Ennek megfelelően fontos programpont volt számomra az általam használt anyagokhoz és technikákhoz kapcsolódó problémakör bejárása, és bizonyos formai-gondolati felvetésekkel történő összhangba hozása; egy az egész tevékenységet átfogó szellemi pozíció definiálása, mely éppenséggel a legkülönbözőbb megjelenésű munkákat is összetartja. A technika és az anyag „kinyitásával” – melyhez természetesen már kapcsolódnak bizonyos bejáratott formák, melyek a gondolati-tartalmi asszociációkra is befolyással bírnak – kívántam serkenteni ezirányú reflexióimat is. (Úgy vélem, az önmagában is fontos kijelentéssel bír, ha mindennemű esetleges technikai és formai diverzitás ellenére fellelhető *valami* közös a munkák összességében.) Szándékosan tartózkodtam tehát a már kellőképpen ismert alakító technikáktól és az ezekhez kötődő hagyományos „késztermékektől”, melyek használatával az érzetek, gondolatok kifejtése a végső forma minél gyorsabb és egyszerűbb (ökonómikus) elkészítésének szándékával párosult.

Az volt a kiindulásom, hogy forma és anyag viszonya egy egymást feltételező viszony, s az alkotás szempontjából mindegyik irányból közelíthetünk a másik felé. Hisz a forma sem csak a passzív tömeget alakító fölérendelt elvként kezelhető; az anyag is visszahat a formára, s szerencsés találkozás esetén éppen az anyag a maga tulajdonságaival – a maga saját, benne lakozó és belőle eredő formai lehetőségeivel – teszi valóságossá, sőt igazzá a forma ideáját. Mert a konkrét anyag is magához hívhatja a szellemi állapotában még képlékeny és tűnékeny gondolatot, míg ugyanezen folyamat egy másik stádiumában az erőre kapó gondolat követelheti az anyag módosulását, alkalmazkodását. Lényeges feladatnak tekintetem tehát a forma és az anyag megfelelő találkozását elősegíteni, mert úgy gondoltam, hogy egy ilyen sikeres találkozás indítja el a tartalommal telítődő formák létrejöttének folyamatát.

Az elmúlt években bizonyos gondolati-formai elképzeléseimnek megfelelő technika keresése, ill. kidolgozása során találtam rá a saját készítésű papírpépre, erre az adottságaiban, az általa megjeleníthető hatáslehetőségek tekintetében rendkívül sokoldalú matériára, mely a személyes művészi intenció számára alkalmas médium-

nak bizonyult. Hisz ez az anyag a legkülönbélebb anyagszerű hatásokat viselheti magán; vékony lapok áttetsző finomságától a kő tömör keménységéig; tükörsima, akár fémes felülettől omladozó vakolatig; a legfinomabb rajzolatoktól a durva, rusztikus hatásokig; érzékeny lenyomatoktól gondosan tervezett formákon át a spontán gesztusig. Ettől kezdve figyelmem arra összpontosult, hogy munka közben – az olykor akár határozatlan szándékkal – ide-oda tologatott, különféle adalékokkal kevert, megjelenésében lágyabbá, szigorúbbá, tömörebbé vagy málladozóvá stb. tett, különböző nyomhagyó eszközökkel manipulált anyagban mikor mozdul meg egy gondolatcsíra, egy érzet, saját formájára ismervén.

A munkák megvalósításával olyan teremtődési folyamatot kívántam modellezni, ahol a kezdeti, eredeti állapotában alkalmatlan materiából először egy alkalmas, de még formátlan anyag (massza) keletkezik, melyből fokozatosan, gyakran a hordozó alaptól elválaszthatatlanul, azzal egyneműként épül fel a végső állapot.

Mindazonáltal anyagválasztásomban nem lényeges, hogy papír – az csupán egy számomra megfelelő tulajdonságú anyagként érdekel –; miként az anyagra való odafigyelés sem öncél, nem a pusztán, önmagukban való érzéki minőségek feletti öröm származéka. Az anyaghoz való viszony szempontjából mindenesetre tanulságos Kyoko Ibe japán papírművészt idézni, aki a távol-keleti gondolkodásmódnak megfelelően sajátos anyaggal való kapcsolatot vall magáénak: mintha ebből a szellemi pozícióból magától értetődő módon elegendő volna az anyagra való odafigyelés: „Mindig az anyagból indulok ki, soha önmagamból. Az anyagnak megvan az a sajátossága, hogy így vagy úgy folytatódjék, ezt én értem, mivel jól ismerem az anyagot, így a képeim az anyagból származnak, és az anyagot képpé tehetem.” (Várady, 1992. 12. o.) (Persze hangsúlyoznám, hogy az ő számára az anyag egy élő, transzcendenciával átitatott szubsztancia, sokkal inkább, mint a mi anyagfelfogásunk értelmében.)

Az én értelmezésem szerint is az anyagban rejlő érzékletes minőségek adhatják olyan élmény alapját, melyet „tovább élve” valamely kikíváncozó gondolatunk, érzetünk egy alkalmas közegre lel, abba beleköltözni kíván, s a további alakítást diktálja. E felfedezés, e rátalálás fényében történő továbbalakítás során éled meg a pusztán anyag, s lelkesülnek át addig üres, dekoratív minőségei. Ekkor teljesedik ki, s nyeri el értelmét az úgynevezett érzékletesség.

Mint dolgozatomból is kiderülhetett, érdekel a megismerés, a megértés természete, működése. Ezen érdeklődés, ezzel kapcsolatos megfontolásaim természetesen a munkáimban is megjelennek. „Munkahipotézisként” tehát abból a korábban

részletesebben kifejtett gondolatból indulok ki, hogy a megismerés, ill. a megértés bármely dimenziójában is mozgunk, életvilágunkat nem egyszerűen „leképezzük”, hanem bizonyos prekonceptiókat vetítünk ki az elsajátítandó jelenségre; olyan interperszonális érvénnyel bíró, közhasználatban lévő konstrukciókat, melyek erővonalai mentén értelmezzük a valóságot, szervezzük mások számára érthetővé mondandókat, és értelmezzük mások közléseit. (E folyamat ugyanúgy érvényes a vizuális észlelés számára megnyíló fenomének, mint a társadalom szintjén működő sémák, akár a foucault-i „episztémék” szintjén.)

A konstrukció tehát nem a mimetikus minőségek absztrakciója, reduktív átírata, hanem működések egyféle – vizualizált – kivetülése, a világ rejtett szerkezetének képzete; egyféle rend-képzet, a *működő* valóság modellje. A valóság, a világ túllontúl összetett ahhoz, hogy a maga teljességében képesek legyünk észlelni azt, csupán reduktív képletek által tudjuk modellezni oly módon, hogy lényegében különböző rendképzetekkel operálunk. A rend a részek rendje, tehát összefüggés, egyféle vonatkozás-szövedék.

A valóság szövedéke természetesen – ráadásul – nem egyetlen dimenzióban bontakozik ki és nem azonos anyag(ok)on belül csupán. A létezés különböző szintjein átívelő szálak részben láthatatlan hálózata fogja egybe a dolgokat. A hordozó síkján az adott anyagok és alakítási lehetőségek egyébként gazdag arzenáljának felvontatásával is csupán szegényes készlet áll rendelkezésre ezen sokrétűség mellett. De épp e felszín sugallta zavar, ez a sokszorosán megtört és szétszórt fluxus kívánja a maga minél pazarlóbb felöltöztetését; a rejtett, a törvény jóval szikárabb, fesesebb struktúrára feszül. E törvény(ek) megragadásának, a törvényszerűségek modellálásának lehetősége éppen a vizualitás síkján, egy kompozíciós szerkezeten belül, illetve több kompozíció összefüggésében nagyon szemléletesen jeleníthető meg, s ennek lehetőségei is érdekelnek: a művészi mező mint valóságmodell, illetve valamely törvény vizuális képletben való megragadásának terepe.

Ekképp kialakult elképzeléseim szerint – s ez a spontán folyamatok beengedése során is érvényes marad – az alakítás során ugyanaz zajlik le, mint a külső világ különböző szintjein: bizonyos tendenciák, formák dominanciára törnek, törvényt szabnak a további differenciálódásnak; önnön érvényüket szentesítő rendszerré épülnek. Megfigyelhető azonban, hogy a differenciálódásnak már egy minimális szintjén „alrendszerek” különíthetők el, melyek, mint olyanok, önállóan is „kis” egészként értelmezhetőek. Innentől akár alulról is szemlélhetjük a dolgot, amikor is kisebb,

egyszerűbb struktúrájú (al)rendszerek – melyek soha nem veszítik el teljesen önállóságukat – nagyobb (szupra)rendszerré szerveződnek. Természetesen fontos, hogy a mindenkori átfogó rendszer azáltal definiálódik, hogy a viszonyok és kapcsolatok általa értelmeződnek, s tisztázódnak a lényeges jelentések.

Alulról nézve, egy részrendszer hatókörzetén belül maradva esetleg ki sem derül egy nagyobb rendszerbe foglaltság ténye, a tágabb összefüggések megléte. Mindez jelenti azt is, hogy e többrétegű szerveződés elemibb szintjén található komplexumok egyfelől egy nagyobb egész részei, másrészt önmagukban véve egészként működnek.

Ha ezen az alapon tekintetünket a látvány felé fordítjuk, nem csupán „egyszerű” struktúrákat, de különböző rendszerek modelleződéseit látjuk; a mesterséges és természetes környezetekben, architektúrákban, „tájmetszetekben” a természet által alakított struktúrák, formai szerveződések és az ember által – a természeti környezetbe helyezett – elrendezett képletek legkülönbözőbb variációit. Tanulságos helyszínek azok, ahol e kétféle környezet találkozik, és viszonyba kerül egymással: amint a vegetáció beleszővődik a mesterséges struktúrákba, például ahogy a beton és téglareseibe, a kerítéselemek közé rajzolja magát. Persze mindenekelőtt nem a közvetlen látványértékről van szó, nem a mimetikus minőségekről, hanem az alakító *folyamatokról*, lényegi működésekről, mondjuk a klee-i értelemben. Különböző (eredetű) rendszerek interferálnak egymással, s e bonyolult interakciók rajzolnak ki különböző bonyolult, gyakran első ránézésre áttekinthetetlen vizuális képleteket. Fellelhetők azonban „csomópontok”, melyek jellegzetes perceptuális értékekkel töltődnek fel; a primer látvány hirtelen áttetszővé válik, s felszívódik egy sokkal fontosabb, lényegibb történést hordozó jelenésben.

Ez az a momentum, melyet kiemelve addigi közegéből, önálló testet igyekszünk adni neki. Kérdés, hogy milyen legyen a konkrét forma? Mennyire fontos, hogy egy bizonyos (aktuális) (művészettörténeti) kategóriába skatulyázható-e? Az is nyilvánvaló, hogy ha nagyon akarjuk, bármely formát lehet valamely már létezőhöz hasonlítani, s ezen keresztül valahova besorolni, így oldva meg egyszerűen – és kliészerűen – az értelmezés problémáját. Így bizonyos – kizárólag a kifejezendő tartalom szempontjából indokolt – képlet önmagában vizsgálva eleve valamely éppen aktuális, vagy nem aktuális trend, stílus, irányzat formai jellemzőivel rokonul. Lehet, hogy a modernista innovatív láz (itt és most éppen) lohadóban, de a reménytelenül tárgyhoz tapadt szemlélet közvetlenül a közvetlenül a műből tanultak után készült

művek után alakítja képeit, minden hidat felégetve maga mögött, kétségbeejtő eltökéltséggel berendezkedve abban az állapotban, amit már Freud is minden „rossz közérzet” és neurózis melegágyaként írt le. Számomra azonban több izgalmat jelent a történethez tapadt konnotációk szemezgetése helyett az önmagukban vett kifejezésteljes struktúrákkal való foglalatosság; a személyes intenciónak kell átrajzolnia az idézetek, előképek és egyéb instant emlékek lármájától terhes képleteket.

Az ehhez kapcsolódó koncepció jegyében elsőként egy nyolc db. 100x70 cm-es táblából álló munkát készítettem, melyből kiemelhetők kisebb, önállóan is érvényes elemek; mindenekelőtt egy hármas egység, mely a legszorosabb formai kapcsolatot képezi a teljes rendszeren belül. Ebben a munkában bizonyos esetlegességekből is származó – főképp színárnyalatok által szerveződő képletekből adódó – hangsúlyeltolódások ellentmondanak a plasztikai szerkezetnek, illetve akadályozzák a különböző táblák egységbe épülését. A szürke és a fehér dominanciáját megőrizve, a meglévő formai-plasztikai és fakturális adottságokat jobban figyelembe vevő, ill. kihangsúlyozó utólagos színezést alkalmaztam festéssel, valamint különböző színező anyagokkal és technikákkal (fröcskölés, bedörzsölés stb). E munkában mindenesetre még más anyagok által megbontatlan felületként érvényesül a (színezett) papírmassza egységes szövedéke.

A későbbi munkákban a papírpép formálásán túl egyre többféle anyagot, illetve szándékolt esetlegességet alkalmaztam, s ami lényeges, egyre nagyobb szerep jutott a folyamatnak, a formálódásnak. A kollázs-elv szerinti építkezés eddigi munkáimban is fontos szerepet játszott, főképp a kompozíció formai-logikai felépítésében, míg legutóbbi munkáimban egyre inkább a különböző beépített felületek, illetve a felületbe nyomott „kész” faktúrák is szerepet nyernek.

Legkorábbi ilyen irányú, kezdetben még akaratlanul, véletlenszerűen megjelenő eredmények az alapra szénrel és temperával felvitt vonalakra-foltokra merített papírfelületeken átszivárgó elszíneződések voltak. A nedves papírpép feloldotta az alatta levő temperaréteget, s az többé-kevésbé átszínezte a fölötte levő papírt. E folyamat során itt-ott újabb, nem várt alakzatok, rajzolatok tagolták tovább az eredeti szerkezetet, mely képletek a maguk véletlenszerűségeiben is további alakítási lehetőségeket tártak fel. (13. ábra)



13. ábra

Jancsik József: *Eső után*. 2003, vegyes technika, vászon

A természetes folyamatok, melyek minden létezőt alakítanak, a természetesen formálódó állapotok/minőségek nem csak olyan (vizuális) mintákként szerepelhetnek, melyeket valamely forma-parafrázisba öntve, mintegy „objektíven” modellezve esztétikai minőséget adva neki „képszerűsítve” megjeleníthetünk, hanem a – számunkra hozzáférhető – jelenségeket közvetlenül, azok eredeti valójában, változatlanul jelenlévővé teszik a munkában.

Mint ahogy Bohár András is említi, már Schelling belelátja a művészet esélyeibe az *öntudatlan formálás* és *tudatos előállítás* együtt létezését. Eközben a művészi cselekvés a leképezés aktusán túl a formaadás, a pusztá rámutatás szabad és teremtő gesztusában valósul meg. (Bohár, 1995) A spontán formaadáson túl a formálódás is fokozott hangsúlyt kap a folyamatban. Kyoko Ibe – a már korábban is idézett japán papírművész – szavai szerint is „Lehetetlen valamit megváltoztatni. A természet olyan erős, erősebb, mint az akaratunk.” (Várady, 1992. 12. o.)

Kérdés tehát, hogy mennyiben kap szerepet a megjelenő „mesterséges”, megtervezett formavilág és rendeződés, illetve az anyag sajátos, spontán minőségei, mozgása, állapotai? E kérdést szem előtt tartva azt is észre kellett vennem, hogy ábrázolat és a megjelenítő közeg között eleve feszültség áll fenn, s viszonyuk messzeemenően befolyásolja a jelentést. Miféle kifejezési lehetőségek rejlenek ebben a dualisztikus viszonyban?

A tökéletes illúzió feltétele, hogy az annak formát, testet adó anyago(ka)t, a médiumot ne is észleljük. Minél inkább előtérbe kerül a médium, annál inkább szól önmagáról. De a tárgy szemantikai érvényének és a hozzá kapcsolódó szimbolikájának, konnotatív „holdudvarának” szövevényes jelentéskomplexuma sem csak a mimetikus aktus elbeszélésén belül érvényes, hanem bármely, akár általunk teremtetett, jelentéssel bíró formák esetében, s az ezeket hordozó, s ezek révén megnyilvánuló (nem ábrázoló) „párhuzamos valóság” – akár önkéntelenül is – asszociatív jelentéskészlettel feltöltődő formavilága és elrendeződése, és az ezt szó szerint *megtestesítő* anyag – vagy médium – viszonyában is.

Allen Kaprow is megállapítja, hogy akár egy assamblage-ban vagy happeningben felhasznált dolognak sem egyszerű „önérvényű” formát adni; azok többé-kevésbé megőrzik eredeti jelentésüket, s az új kontextusban is legelőbb a múlttal terhes jelentések jelennek meg, noha addig nem gondolt kapcsolódások, asszociatív tartalmak is adódnak hozzá. Ha az elidegenítés, az absztrakció stb. során a tárgyat megszabadítjuk az „alakja kényszerétől”, hogy a tiszta forma játéka érvényesüljön, lehetővé tesszük egy addig rejtett struktúra érvényre jutását, mely általánosabb, egyszerűs mind erőteljesebb törvényekkel/szabályokkal bír, épp az általános érvényűség, a nagyobb objektivitás igazsága révén.

Munkáim készítése során tudatosult bennem, hogy a valamit jelölő és az önmagát jelentő egymásba való átjátszása – akár szándékosan kijátszott ellentétpárként – sajátos feszültséget teremt, s ez a jelenség magában hordozza a jelentés módosulását. Egyfelől az asszociatív tartalmakkal rendelkező formák kirajzolnak bizonyos olvasatokat, történéseket jelenítenek meg, „ábrázolnak”, s olyan formai-stilisztikai rokonságokra utalnak, melyek befolyással bírnak az értelmezésre. Másfelől maga az alkalmazott nyersanyag, az alakítás módja, az anyag-szerűség megőrz(őd)ése, tehát mindennek a közvetlen alakításnak a saját története is hangsúlyozottan jelen lehet.

Felületeim egy része láttathat – jelenthet – akár omladozó falfelületet, miközben minden ilyen irányú imitáció szándéka nélkül a papír(massza) egyszerűen önmagát mutatja. Azonban az olykor szándékoltan durvára örölt pépben, mely első ránézésre akár falfelület imitációjának is kinézhet, közelebbről észrevehetőek az apró papírfoszlányok, melyek már egyértelműen utalnak valódi mibenlétére.

Gyakran az eredendően szürke és fehér papírmassza dominanciáját megőrizve, a meglévő formai-plasztikai és fakturális adottságokat jobban figyelembe vevő, ill. kihangsúlyozó utólagos színezést alkalmaztam festéssel, valamint különböző szí-

nező anyagokkal és technikákkal (fröcskölés, bedörzsölés stb.). E technikákkal nem utolsósorban a természetes folyamatok során történő elszíneződések hatásaihoz is igyekeztem közelíteni. Ezt a módját a színezésnek, mely szervesen egészítené ki a pép saját árnyalatait, illetve a különböző arányú összetevőkkel befolyásolt „természetes” elszíneződéseit, későbbi munkáimban egyre fontosabbá lett a korábbi tudatosabb alakító szándékokhoz képest.

Panelprogram című, egymással összefüggő tábláimon is megjelennek a tudatos konstrukció elemei mellett az egyszerű megtörténés nyomai. (14. ábra)



14. ábra

Jancsikity József: *Panelprogram*. 2005-06, anyagkollázs, assamblage faroston

A valósághoz való viszony szempontjából még Kaprow happeningről mondott szavai is érvényesek lehetnek, azaz a közeg lehet megkonstruált, lehet a környezet elemeinek közvetlen átvétele, változtatás nélkül vagy kis változtatással stb.

Az én különböző, részben „közönséges” anyagokból, bizonyos technikával egyféle megjelenésűvé/hatásúvá kialakított felületeim a maguk keresetlenül esetleges, vagy épp szándékolt, megtervezett megjelenésével – a korábban kifejtett megfontolások figyelembe vételével – egy összetett jelentésvilágot céloznak. Az egész tűnhet első ránézésre absztrakt, tudatos síkkonstrukciónak; valahonnan „kölcsonvett”, elhasználódott felületnek, mely esetében mindegy, hogy valaha milyen funkciót töltött be, csupán sajátos esztétikuma számít; de tűnhet abszolút realisztikus, teljes, tapintható anyagszerűségében előttünk lévő *dolognak* – adott esetben romladozó fal-

részletnek – mely vagy tényleges önmaga, vagy annak naturalisztikusan hű leképezése. Utóbbi minőségében is lehet tehát „pszeudo”, de lehet ready-made. Példának okáért a képtárba betérő kőműves, aki „képeket” nézni jött, hirtelen az imént otthagytott bontási terület egyik fala előtt találja magát. E szituáció sajátosan rímel Heidegger kijelentésére: „A mű közelében hirtelen máshol lettünk, mint ahol szokásunk lenni.”; épp ellenkezőleg, ő váratlanul ott érezheti magát ahol lenni szokott. És valóban: fontos szándéka a munkának, hogy ilyen módon legyen beazonosítható a látvány; a maga nyersségében „kilépjen létének el-nem-rejtettségsébe”. A dolog így vagy közvetlenül hat, vagy valami tudattartam a róla alkotott felfogások és kijelentések készletéből közénk és a dolog közé ékelődve a dologra telepszik, vagy akár azon túlra mutat. A létezőhöz kell fordulnunk, és ezen e létező létére kell gondolnunk, s a lényegét, annak felhasználását illető momentumban meg kell hagynunk azt önmagának. („Hagyni kell a dolgot önmagában nyugodni. Saját állandóságában kell elfogadnunk őt”. – *Heidegger*, 1988. 38-65. o.) Végül a heideggeri ontológiai „szerepleosztáson” túl ma már a „maga dologlétében nyugvó dolog” – és éppen ebben a minőségében – belép a művészeti közegbe.

A lehetséges olvasatok efféle egyidejűsége, a különböző természetű jelentések interferenciája feszültséget teremt. A dolog ilyen jellegű feltárása akár rituálészerrű aktusnak is felfogható, melynek során a tervező szándék mozgásba hoz egy folyamatot, de az alakító akarat engedelmeskedik az anyag őt fékező, másként alakuló formákká rendeződésének.

Munkámban ugyanazon kész vagy talált anyagi minőség (különböző közegbe ágyazva) egyidejűleg lehet esztétikus, míg másutt antiesztétikus, a maga természetes állapotát/állagát vállalva és megtartva. Az ilyen jellegű építkezésben fontos helye van természetesen a spontán gesztusoknak, a véletlennek is, mégpedig nem a szürrealisták szerinti értelemben, akik a véletlent a tudattalan feltárására alkalmazták, hanem inkább a cage-i koncepció szerint, aki a véletlent a valóság lényeges elemének tartva annak behívására használta.

A bomlás és leépülés képleteinek megjelenésében eleve benne rejlik az idődimenzió, de az esztétikus és antiesztétikus mozzanatok egyetlen formai összefüggésen belül történő szerepeltetése és szembeállításuk is magában hordoz utalásokat, melyek az időbeni folyamatokra, általában a változásra is mutatnak. Nem csak az idő kerül bele a történetbe, hanem azok a folyamatok, amelyek az anyaggal kölcsönhatásba lépve az anyagot formálják. Céлом pedig az anyag adott formában, állapotában

való megjelenésében az azt alakító hatások, történések megőrzése. Így munkáim idődimenziója a felhasznált alkotóelemek történelmében tapintható ki. Ebbe a történetbe belekerülnek olyan műveletek eredményei, mint a rögzítés, állagmegőrzés, bizonyos strukturális, ill. felületi minőségek változtatásának különféle szándékolt mozzanatai, melyek egymásra rétegződve és már ellenőrizhetetlen önálló életet élve olykor módosítják, sőt rombolják egymás hatását; de ezen új, előre nem kiszámított fejlemények – az anyag válasza – emancipált, fontos alakító tényezőként szerepelnek a kollázszerű együtthangzásban, újabb valóságdimenziók feltárásában.

ZEN-gyakorlatok című munkámban (15. ábra) a – minden létezőt alakító – természetes folyamatokat, a természetesen formálódó állapotokat/minőségeket nem valamely forma-parafrazisba foglalt (vizuális) mintákként szerepeltettem – melyek mintegy „objektíven” modellezve, annak esztétikai minőséget adva „képszerűsítik” a megjelenítendő – hanem az éppen létrejövő jelenséget, annak eredeti valójában, közvetlenül használtam. (A természetet diadalmasan legyőző/átalakító, azt saját képére formáló szándék eszménye helyett az azt eredeti létében elfogadó és megóvó szándék eszménye – vagy egyszerűen: a birtoklás helyett a létezés eszménye.)



15. ábra

Jancsik József: *ZEN-gyakorlat 1*. 2006, öntött papír, bitumen, 90x100 cm

A tökéletesen soha meg nem száradó bitumennel átitatott, finom zúzával megoszott kátránypapír egy sajátosan „interaktív” felület, azaz egy olyan anyag, mely – előre kiszámíthatatlanul – a maga módján reagál a meghatározott szándékkal vele kapcsolatba hozott anyaggal. Az eredeti elgondolás szerint a rusztikus felületű régi kátránypapírról – egy olyan anyagról, melyről szinte lehetetlen tiszta lenyomatot készíteni – érzékeny lenyomatot szándékozok venni úgy, hogy papírmasszát egyengetek el a felületén. A nedves papírpép több napon át szárad, mialatt gondosan tömöríttem, egyengetem azt. Ha a száradás melegben, pl. tűző napon is történik, a bitumen meglágyul; olajai beleoldódnak a papírba, s többé-kevésbé hozzáragad ahhoz. Így a kész felületet leválasztva a szubjektum alakító szándékának és az objektív valóság munkájának együttes eredménye válik láthatóvá. A több napos száradás alatt a kátránypapírban lévő bitumen úgy beleragad a papírmasszába, hogy a leválasztás rendkívül nehézé válik. Különösen a második munka esetében a bitumen úgy hozzáragadt a papírhoz, hogy csak hosszadalmas, kínlódós aprómunka (olvasztás, feszegetés, tépdésés) révén sikerült a leválasztás, miközben a kátránypapír megsemmisült. A két lenyomat így jelentősen különbözik egymástól, holott azonos felületről, azonos módon készültek; felszínükön csak nyomokban őrzik közös eredetük sajátosságait.

E felületek feltárása igazi türelempróba volt, az anyag olyan szintű figyelmes kikérdezése, mely valódi finommunkának nevezhető; nem mérhető hozzá az, amit a bumfordi agysebész művel kacskaja ujjával, s természetesen nem hasonlítható hozzá holmi fatökű plasztikai sebész remegő zsírszövetben turkálása sem. De így van ez rendjén, hisz itt végre nem az ostoba haszonelvűség túlracionalizált terrorja dominál, s éppen ez ad az egész aktusnak speciális terapeutikus jelentőséget is.

Valósággal való kapcsolatunk is így működik: annak valamely aspektusa az adott szituációban figyelmünk homlokterébe kerül; olykor kétes szándékokat helyezünk más megfontolások elébe, míg más – lehet, hogy sokkal lényegesebb – tényezők elsikkadnak. Kapcsolatba kerülni a közvetlen környezettel, teljesen elfogulatlanul felvenni az ingereket és benyomásokat, nem szelektálva valami unalomig ismételtetett esztétikai szempontok szerint, melyek gyakran már csak arra alkalmasak, hogy szemellenző módjára elfedjék az új élményeket, végső soron az újszerű felismeréseket.

E munkák során lefolyó cselekvés szimbolikus értelme épp abban rejlik, hogy az eredendő intenció a maga preferenciáival és a végkifejletben megjelenő nem megjósolható eredményt produkáló valóságmozzanat együttes terméke akceptált – való-

ban pozitívan fogadott – tárgyá érjen: nem csak annak elnevezett, de valódi meditációs objektum legyen. Ennek értelmében a szemlélhető végeredményhez vezető teljes folyamat is fontos; a fehér massa elterítése, a fekete, rusztikus felület befedése, a hátoldal folyamatos egyengetése a száradás során, amint az anyag egyre szilárdabbá, ellenállóbbá válik. A massa száradást követő folyamatos, gondos tömörítése, az anyagra figyelés, mely a jelenben való intenzív részvételt jelenti, hisz e megmunkált felület tulajdonképpen az anyag fonákja, s hogy mi alakul a túloldalon a két anyag kölcsönhatása révén, arról csak sejtésem lehet; majd a két felület, a két anyag szétválasztása, melyek a gondos tömörítés során erősen összetapadtak, s helyenként igen nehezen eresztik el egymást. Mindezen teljes folyamat történetét érzékenyen őrizi magán a leválasztott lap felülete. A „végtermék” tehát annak a folyamatnak a leképezése, mely azt létrehozta. (Claude Viallat, a Support/Surfaces csoport egyik reprezentánsa szerint „minden egyes mű annak a munkának a leképezése, amelynek során létrejött”. – *Pradel*, 2002. 76. o.)

Az eddigi tapasztalataim tanulságait levonva pedig megjegyezném, hogy a spontán történni hagyás és a modellező szándékú rendszerbe szervezés sem zárják ki egymást – miért ne férhetnének bele akár egyetlen mű-struktúrába ugyanúgy, mint a valóságba? Éppen így igazán teljes a történet.

A dolgoknak amúgy is saját létük van, maguk definiálják saját valóságukat, nincs szükségük ránk. Azonban szólhatunk arról, hogy mit jelentenek számunkra; banális, hétköznapi létükön túl milyen tartalommal, energiával töltődnek fel általunk, hogy aztán tőlünk függetlenedett létezőkként mint új felismerések hordozói tekinthessenek vissza ránk. Példának okáért mi minden őrizheti az ember számára az otthon, a gyermekkor emlékét? Boltanski fotókon kívül különféle tárgyakkal igyekszik rekonstruálni a múltat, saját múltját, egyéni, ill. családi mitológiáját felépíteni. Egy jelenleg Németországban élő, de szülei különböző nemzeti kötődései miatt két másik államban is sok évet eltöltött, több nyelven író író pedig arra a kérdésre, hogy mit jelent számára az otthon, azt válaszolta, hogy az otthon az a hely, ahol anyja főztjének az illatát érzi.

Nem lehet túlságosan nyers, brutális vagy egyszerű egy gesztus ahhoz, hogy alkalmas legyen kifejezésre juttatni valamit, nem lehet túl banális egy tárgy ahhoz, hogy valami kifejezésére megfelelő ne legyen. Hajlandóak vagyunk-e tudatosítani, hogy egy rakás nyers tűzifa látványában akár költészet is tud rejleni – mert állandóan ott bujkál a vád árnyéka: lehet, hogy ez nevetséges?

Aztán azok a bizonyos anyagokhoz tapadt emlékek ugyanúgy kikopnak az életből – nagyjából egy időben –, mint a redukált kínálatú fekete-fehér TV-adások üzenetei. Az időn túl a (technikai) fejlődés és a csillogó, új és megújuló médiumok is segítenek mindezt elmosni – ám egyszer csak szembejön egy rakás tűzifa. A primer dolog önmagában, direkt módon is működhet a privát emlékezés médiumaként, illetve előléphet valamely médium által közvetített üzenet – akár szimbólummá nemese-
dett – formai elemeként.

Bridges To Childhood című munkámban (16. ábra) a tévékészülékben sorakozó fahasábok jelensége is kellőképpen banális felvetés; egy kibelezett tévékasztzni rakás hasított fával való telepakolása önmagában véve kellőképpen elcsépelet ötletnek is tekinthető (noha – különösen e megfogalmazás nyomán – még József Attila világa is felidéződik számunkra).



16. ábra

Jancsikity József: *Bridges to Childhood*. Képkocka az installációhoz tartozó videoklipből.

Az, hogy az elsődleges valóság a maga nyersségében, szó szerinti faragatlanságában jelenik meg a készülék ablakában..., hogy a megjelenített, a lényeg formátlanabb, „kidolgozatlanabb”, mint a kerete („kerete”)..., hogy a rendszeren elektronikus természetű médium itt és most gyakorlatilag ugyanolyan tűzifa, mint a tartalma, mely egyébként szintén – gondolatokat közvetítő – médium (a médiumban), de valamelyik valószínűbb a másikonál, illetve, ha egyáltalán, miképp relativizálják egy-

mást... Illetve ez így együtt hogy viszonyul a „kétdimenziós”, hordozható farakás-kulisszához (mely azért szintén nem valódi farakás)? Ezt az egészet pedig egy valódi videomunka kerekíti ki, melyben a tévé képernyőjét fokozatosan benépesítő fahasábok végül egy működő tévé valóságos műsoraként jelennek meg, majd – valamiféle „adáshiba”, illetve „vételi hiba” révén – el is tűnnek.

E hármas így, együtt adja a komplexitásnak azt az ívét, a megszüntetve megőrzöttség dialektikus gesztusát, melynek az egyes installációs darabok csupán valamely aspektusát hordozzák.

Talán ez az a munka, melyben a legtávolabb jutottam az eredeti kindulástól, kellően képviseli az általam célzott szándékokat, pozíciót, melyet Umberto Eco szavaival szeretnék kiegészíteni: A mimetikus tapasztalat horizontja a pillanatfelvételszerűség jegyében rajzolódik ki, „a költészet viszont e mezőből koherens tapasztalatot emel ki, a tényeket genetikus kapcsolatba állítja, és értékperspektíva szerint rendezi el”. (Eco, 1998. 241. o.)

Összegzés

Valamikor megragadt bennem Freud egy megfogalmazása, mely szerint azt tűzte ki magának feladatul, hogy saját csírázó metapszichológiája és a könyvekben lévők között összeköttetést teremtsen. Számomra ez egy lényeges megállapítássá vált a szellemi fejlődés természetét illetően. Hisz a dolgok akkor töltődnek fel valódi értelemmel, akkor válnak életünk integráns részeivé, ha sikerül azokat a mi saját, belső nyelvünkre lefordítani. S miközben azt gondoljuk, valamiről értekezünk, valójában saját elménket járjuk körül, a tárgyalt anyaggal kapcsolatban létező gondolatainkat igyekszünk másokéival összefűzni, egyetlen gondolatmenetté rendezni, így próbálván önnön létünk érvényét fokozni.

A mondandóhoz választott hivatkozások és példák hathatnak jellemzően szelektívnek és önkényesnek, de fontos volt számomra a személyesség, ami maga után vonja ennek szükségszerűségét. S ha mindez a végén kellőképpen triviálisnak hat, az megnyugtató lenne, mert számomra azt jelenti, hogy meggyőzően sikerült az addig különböző összefüggésekben létező gondolattöredékeket, felvetéseket, vélekedéseket a magam szabta elvi keretekbe megfelelően integrálni. Gondolkodó embernek pedig nem azért tekintem magam, mert időnként szeretek elgondolkodni dolgokon, hanem mert kifejezetten szükségét érzem minden számomra fontos tevékenység

elvi megalapozásának, gondolati körüljárásának, valamely rendszerszerű struktúrába ágyazásának.

Az értelemkeresés alapvető szükséglete az embernek, kezdve az elemi perceptuális ingerek feldolgozásától mások szellemi produktumainak értelmezéséig. A valósággal való eredendő kapcsolat sajátos minőségét, a világnak azt a bizonyos dúsan rétegezett, de egységében megélt eredendő létélményét gyakran tárgyalják különböző szellemtudományos, szellemtörténeti jellegű fejtegetések, azonban érdemes elgondolkodni azon is, hogy miféle összefüggés szerint épülnek rá a (későbbi) művészi megnyilvánulási formák az idegrendszeri működésen alapuló valóságrepresentációs módokra. Érdekes párhuzamot látok bizonyos kollektív kulturális jelenségek és az egyedfejlődés során megjelenő reprezentációs rendszerek sajátosságai között. Ráműtattam arra, hogy elképzelésem szerint miként függenek össze a valóságrepresentációkban gyökeredző megismerési stratégiák, a transzcendencia és a művészet megnyilvánulási formái úgy a filogenezis síkján, mint ontogenetikai vonatkozásokban, illetve milyen összefüggést látok a valóság feldolgozásának enaktív, ikonikus és szimbolikus módjai valamelyikének dominanciája és a különböző művészi jellegű megnyilvánulások között.

A kép eredendő transzcendens, mágikus jelentősége a mai racionális, hétköznapi létben elveszni tűnik, pedig bizonyos meghatározott lélekállapotot előhívó és fenntartó – mára irracionálisnak minősített – valóságértelmezési stratégiák működtetése elengedhetetlen volna bizonyos, a lelki egyensúly fenntartásában is fontos szerepet játszó szükségletek kielégítése szempontjából. Mindezt azért tartom rendkívül fontos kérdésnek, mert a művészet ontológiai szerepvállalásának problematikájára is rámutat, s felveti annak felelősségét, hogy bizonyos, a hétköznapi létből kilúgozó tartalmak-értékek megtartása a művészet feladata – mert az a maga elfogulatlanságával, mindent befogadni tudásával egyedül az ő lehetősége. Egy ilyen művészeti gyakorlatnak – annak minden konzekvenciájával – a benjamini kultikus értékekhez van köze, és semmi kapcsolata a mű úgynevezett kiállítási értékével – mint ahogy az aktuális-elavult szempontpár is teljességgel irreleváns. Éppenséggel a művészettörténet, a művészetelmélet kijelentései egyféle racionális logika medrébe terelik a „művészettermelést”. Ezt szorgalmazza az egész oktatási rendszer, a pragmatikus alapú társadalmi elvárások, melyek a művészeti gondolkodásban is megjelennek.

A mindenekelőtt a „tudományos” gondolkodás által bevezetett fogalmi tükörkonstrukciók mintegy egymás ellentéteiként tételeznek – gyakran egész diszciplí-

nákhöz kötött – szemléletmódokat, s eleve lényegbeli különbözőségeket sugallva előre kanalizálják a gondolkodást. A „művészlélek” és a „tudós elme”, illetve ehhez hasonló fogalompárok is a különböző szemléletiségekkel, valóságfeldolgozó attitűdökkel kapcsolatos előítéletes leegyszerűsítésekről szólnak. Valójában a helyzet ennél sokkal összetettebb; mert lehetséges, hogy a hagyományos művészetfelfogás talaján kibontakozó művészeti tevékenység jobbra jobb agyféltekés funkció volt, ám a modernizmus új, hagyománytagadó stratégiái – elsősorban az elméletiesedés, a koncept révén – más jellegű gondolkodási, illetve alakító folyamatokat/gyakorlatot hoztak magukkal. Itt már inkább a bal agyfélteke „jut szóhoz”, mely sajátosság a művészi gesztus során érvényre jutó preferenciákat is messzemenően befolyásolja. Így adott esetben egy művészi megnyilvánulásnak és egy tudományos céllal végzett kísérletnek több köze lehet egymáshoz, mint két, egyértelműen a művészi intenció termékeként értelmeződő teljesítménynek. Ezért térek ki az agy laterális dominanciáiból is következő gondolkodás funkcionális sajátosságaira, az ebből fakadó jellegzetességekre.

A hétköznapi képek, a képek által történő értelmezés elemi eszközei az ábrák, melyek használatának mibenlétén, a „jó ábra” kérdésének tisztázásán keresztül – éppen ezen elméleti alapok talaján – a tartalom-forma viszonyrendszeren belül szerveződő autonóm kép problematikájához is kapcsolódom. A (vizuális) művészet produktumait nevezhetjük a lélek ábráinak is, ezért konkrét példák segítségével fejtem ki ezen összefüggésekre vonatkozó elképzeléseimet.

Az ábraértelmezés és a közkeletű realizmusfelfogás között természetesen szoros összefüggés van. Voltaképpen felfogható úgy is a dolog, hogy csak realizmus létezik, hisz bármely művészi megnyilvánulás végső soron a valóságra reflektál, tehát arról szól; a valóság valamely rétegével, aspektusával stb. foglalkozik tartalmi, illetve formai vonatkozásban, s egy konstituált valóság-felfogáshoz való viszony alapján nyeri el jelentését. Példának okáért a realista-absztrakt ellentétpár is téves gondolatmenet eredménye ezen összefüggésben. A „természetelvű” kifejezés – szintén e félreértésből származó – hagyományos jelentésében vett használata pedig merő értelmetlenség, hisz egy absztrakt kompozíció is építhető a természet elvei szerint. A külső hasonlóság ugyanis nem „elvi” szintje a természetnek. A realista-nem realista, realista-absztrakt ellentétpárok is sokkal inkább mondvacsináltak, hisz legfeljebb (bizonyos szempontok szerinti) fokozatokról lehet beszélni.

Az eddig leírtak fölvezetnek egy szituációt, egy meghatározott keretrendszert is, mellyel az egyes alkotó, mint „világba-vetett egzisztencia” szembesülni kénytelen, s kiderül az is, hogy az ő szemszögéből nézve korántsem (mindig) a parttalan művészi szabadság és függetlenség eufóriáját tapasztaljuk. Ami a művészettörténet perspektívájából szükségszerűnek bizonyult és gyümölcsözően hat, az feloldhatatlan konfliktust, legitimációs és önmeghatározási kényszert szülhet az egyes művész számára. Egzisztenciális félelmek közepette neki magának kell új céllal feltöltenie a művészetet; úgy tartalmi, mint formai vonatkozásban gyakorlatilag a semmiből újratemtenie, további létjogosultságát megindokolandó. Míg egy extravertált, a „Zeitgeist”-tel könnyen azonosuló alkotó számára az aktuális szituáció maga lehet a szükségszerűség, addig egy „belső program” jegyében tevékenykedő művész kényszerűségként, illetve élő értékek felbomlásaként élheti meg ugyanezt. Alighanem igaza van Jungnak, amikor arról ír, hogy sem a múltba, sem a jövőbe menekülés nem megoldás; az ember mindkét esetben csak tudatszűkülését menti ahelyett, hogy ellentétektől hajtott magasabb tudatállapot felé törekedne.

Meghatározó modern sajátosságként a racionalizáló törekvés már éppenséggel nem a mű szövetében, annak önmagában hordott értékeként jelenik meg, hanem döntő érvennyel a bármilyen megjelenésű mű értelmezésének igényében. E funkció már leválik a művésztől, aki bár tehet, amit akar, de munkájának értelmét és értékét az értelmező ítéli meg gyakran olyan szempontok szerint, melyekben az alkotónak – s a nagyközönségnek – nincs világos áttekintése. Nyugodtan ki lehet jelenteni, hogy jelenleg egy káosz uralkodik, amennyiben nem létezik ember, aki képes lenne a jelen – egyébként egyenként szemlélve érvényesnek elfogadott – munkásságainak arzenálját érdemileg átfogni, valós összefüggéseiben és egymásra hatásaiban, azok eredendő szándékainak figyelembevételével rendszerbe foglalni. A teoretikusok hada mondva-csinált, valódi tartalmakat nélkülöző kategóriák fabrikálásával, újra- és újracsoportosítások szelektív, diszkriminatív és kényszeres ízű próbálkozásainak tömkelegével igyekszik hatalmat nyerni anyaga felett. Az alkotók pedig, a belső és a külső szükségszerűségek ágenseiként, az intro- és extraverzió pszichés determinációinak engedelmeskedve mindig is különböző platformokról fognak érvelni, mindig másként fogják megélni a történetet, s szintén kevés megértést fognak tanúsítani egymás argumentumai iránt. Az összes többi ebből következik.

A dolgozatban kifejtettek tükrében fogalmazódik meg természetesen az én személyes művészetszemléletem és alkotói programom is. A hagyományos technikai

fogásoktól az alternatív, illetve egyéni megoldásokig, a ready-made-szerű tárgyhasználatától a formázott anyagon át a digitális médiumig, a megtervezett építkezéstől a spontán alakításig, sőt alakulni hagyásig igyekeztem programomban végigjárni a „(k)építés” lehetséges módozatait. (Úgy gondolom, az önmagában is fontos kijelentéssel bír, ha mindennemű esetleges technikai és formai diverzitás ellenére érzékelhető *valami* közös a munkák összességében.)

A kompozíció mint valóságmodell és a mű mint a valóság része. A problémakör közelíthető a gondolat, a forma, az anyag, s a művelet felől is. A munkák megvalósításával olyan teremtődési folyamatot kívántam modellezni, ahol a kezdeti, eredeti állapotában alkalmatlan materiából először egy alkalmas, de még formátlan anyag (massza) keletkezik, melyből fokozatosan, gyakran a hordozó alaptól elválaszthatatlanul, azzal egyneműként épül fel a végső állapot. Ezért „őanyagként” a saját készítésű papírpépet használtam, ezt az adottságaiban, az általa megjeleníthető hatáslehetőségek tekintetében rendkívül sokoldalú materiát, mely a személyes művészi intenció számára alkalmas médiumnak bizonyult. A későbbi munkákban a papírpép formálásán túl egyre többféle anyagot, illetve szándékolt esetlegességet alkalmaztam, s ami lényeges, egyre nagyobb szerep jutott a folyamatnak, a formálódásnak.

Nyilvánvaló, hogy ha nagyon akarjuk, bármely formát lehet valamely már létezőhöz hasonlítani, s ezen keresztül valahova besorolni, így oldva meg egyszerűen – és klisészerűen – az értelmezés problémáját. Számomra azonban több izgalmat jelent a történethez tapadt konnotációk szemezgetése helyett az önmagukban vett kifejezesteljes struktúrákkal való foglalatosság; a személyes intenciónak kell átrajzolnia az idézetek, előképek és egyéb instant emlékek lármájától terhes képleteket. A művészetnek valóban kultikus tevékenységnek kellene lenni, a művészetnek valóban kultikus szemléletből kellene fakadni; a művész számára egy-egy kis megvilágosodásként kell hatnia, amikor egy érzet, egy gondolatcsíra megmozdul és saját formájára ismervén a létbe kívánczik. Az anyagban rejlő érzékletesnek megélt minőségek olyan élmény alapját adhatják, melyekben valamely kikíváncozó gondolatunk, érzetünk „tovább élve” egy alkalmas közegre lel, abba beleköltözni kíván, s a további alakítást diktálja.

Ennyi amit tehetünk; a dolgoknak amúgy saját létük van, maguk definiálják saját valóságukat, nincs szükségük ránk. Azonban szólhatunk arról, hogy mit jelentenek számunkra; banális, hétköznapi létükön túl milyen tartalommal, energiával töl-

tődnek fel általunk, hogy aztán tőlünk függetlenedett létezőkként mint új felismerések hordozói tekinthessenek vissza ránk.

Talán az eddig leírtak alapján sem meglepő, de számomra fontos, hogy munkáim hordozzanak valamiféle gondolatiságot. A DLA-program három éve alatt készült munkák tekintetében ez egyféle erősödő konceptualisztikus tónusban is jelentkezik. Mindenesetre meggyőződésem, hogy minden valamirevaló alkotó „konceptualista”, amennyiben bármilyen jellegű alkotása személyiségének, szemléletiségének, életének hiteles folyamodványa, tükré. Ilyen formában a bármilyen jellegű alkotások a mögötte álló személyiség gondolatainak „dokumentációi”, kidolgozottsági fokuktól függetlenül. Ezek a művészek szándékuk szerint minél teljesebb önmagukat kívánják a művön keresztül megjeleníteni, s az a tény, hogy illetén erőfeszítéseik produktuma nem csak fogalmazvány, nem csupán kiáltvány vagy hevenyészett vázlat, nem lényeges szempont. Azonban ezek a munkák olyan minőségeket is hordoznak, melyek a szerzőtől, helytől és időtől, speciális magyarázattól viszonylag függetlenül is befogadhatók, elfedi ezt a „konceptualista” réteget. Legfeljebb ez a „konceptualizmus” nem pusztá spekuláció, hanem a közvetlen létezés; életfilozófia, profán ima, kultusz, jóga.

Az eddigi tapasztalataim tanulságait levonva pedig megjegyezném, hogy a spontán történni hagyás és a modellező szándékú rendszerbe szervezés sem zárják ki egymást – miért ne férhetnének bele akár egyetlen mű-struktúrába ugyanúgy, mint a valóságba?

Képjegyzék

1. ábra

Szemléltető ábra vagy festmény?

(Roy Lichtenstein: *Madame Cézanne portréja*, 1963)

2. ábra

Lawrence Barsalou ábrája a perceptuális szimbólumrendszerek produktivitásáról.

Ballon, Repülő, Felhő, Hegy, Sárkány – Feflette/Alatta, Balra-Tőle

3. ábra

Klee ábrájának felhasználásával

4. ábra

Klee rajzai felhasználásával

5. ábra

A jelenségben rejlő lényeg feltárásának tudományos útja (*Soltra Elemér*, 1988. 85.)

6. ábra

Tantárgy szerkezeti modellje (*Soltra Elemér*, 1988. 119.)

7. ábra

Mondrian vázlata

8. ábra

Sol LeWitt: *Red Square, White Letters*, 1962.

9. ábra

Pszichológiai ábra

10. ábra

Marcel Duchamp: *Biciklikerek*, 1913. (Rekonstrukciók)

11. ábra

Germano Celant: *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?* 1969.

12. ábra

John Baldessari: *Everything is Purged from This Painting But Art. No Ideas Have Entered This Work*, akril, vászon, 1966-1968.

13. ábra

Jancsikity József: *Eső után*. vegyes technika, vászon, 100x140 cm, 2003.

14. ábra

Jancsikity József: *Panelprogram*. anyagkollázs, assamblage faroston, 5 db 100x100 cm-es tábla, 2005-06.

15. ábra

Jancsikity József: *ZEN-gyakorlat*. öntött papír, bitumen, 90x100 cm, 2006.

16. ábra

Jancsikity József: *Bridges to Childhood*. Képkocka az installációhoz tartozó videoklipből. 2006.

Irodalomjegyzék

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7*. Frankfurt. 9.
- Adorno, Theodor W. (1998): *A művészet és a művészetek*. Helikon Kiadó, Budapest. 8. 9. 10. 13.
- Atkinson, R. L., Atkinson, R. C., Smith, E. E., Bem, D. J. és Nolen-Hoeksema, S. (1999, szerk.): *Pszichológia*. Osiris Kiadó, Budapest. 275.
- Bak Imre: Festészet a 90-es években. In *Balkon* 1999/5. 4-7. 4.
- Beke László (1997): *Médium/elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Belting, Hans (2006): *A művészettörténet vége*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest. 43. 44. 45. 46-7. 47-8. 237. 246. 278-9.
- Benhamou-Huet, Judith (2002): *A művészet mint üzlet. A műkereskedelem és az aukciók világa*. Glória Kiadó, Budapest. 14. 18. 35. 41.
- Bohár András (1995): *A dualitás formái. Esszépanoráma a gyermelyi művészeti symposionról*.
- Bornstein, Marc H. (1997): A gyermek mint művész és közönség. In Farkas András (szerk.): *Vizuális művészetek pszichológiája 2*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 327-343.
- Bourdieu, Pierre (2001): A tiszta esztétika történeti genezise. In Házas Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest. 95-106. 104. 104-5.
- Brassai (1981): *Beszélgetések Picassóval*. Corvina Kiadó, Budapest. 5.
- Bruner, Jerome S. (1997): A kognitív fejlődés folyamata. In Bernáth László és Solymosi Katalin (szerk.): *Fejlődéslélektani olvasókönyv*. Tertia Kiadó, Budapest. 167-179. 168.
- Buber, Martin (1991): *Én és Te*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 151.
- Bunge, Matthias: Joseph Beuys. Plasztikai gondolkodás. Hírverés egy antropológiai művészetfogalomnak. 1. rész. In *Balkon* 2000/10. 4-9. 6.
- Bunge, Matthias: Képkategóriák a 20. század művészetében. Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait veszített kép láttán. In *Balkon* 2003/10. 4-15.
- Cserba Júlia: Csak festő és szobrász. In *Balkon* 2007/2. 4-7. 7.
- Da Vinci, Leonardo (2005): *A festészetéről*. Lectum Kiadó, Szeged. 35.

- Danto, Arthur C. (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest. 222-3.
- Danto, Arthur C. (2003): *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia.* Enciklopédia Kiadó, Budapest. 81. 116. 133. 159.
- Deregowski, Jan B. (1982): Illúzió és kultúra. In Gregory, R. L. és Gombrich, E. H. (szerk.): *Illúzió a természetben és a művészetben.* Gondolat, Budapest. 165-196. 172.
- Eco, Umberto (1998): *Nyitott mű.* Európa, Budapest. 241.
- Eco, Umberto (2007, szerk.): *A rútság története.* Európa, Budapest. 113.
- Eisler János (2004): Utószó. In Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete.* Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft, Debrecen. 190.
- Éles Csaba (2007): *Ember és esztétikum. Az esztétikai befogadás élményvilágai.* Napkút Kiadó, Budapest. 40. 41.
- Eliade, Mircea (1993): *Az örök visszatérés mítosza.* Európa Könyvkiadó, Budapest. 50. 51. 61.
- Fromm, Erich (1994): *Birtokolni vagy létezni?* Akadémiai Kiadó, Budapest. 91. 149-50.
- Gehlen, Arnold (1987): *Kor-képek.* Gondolat, Budapest. 19. 48. 50. 111. 112. 140-1. 142. 143. 179. 180. 184.
- Gogol (1984): *Az örült naplója. Pétervári elbeszélések.* Európa Könyvkiadó, Budapest. 152.
- Gombrich, E. H. (1982.): Illúzió és művészet. In Gregory, R. L. és Gombrich, E. H. (szerk.): *Illúzió a természetben és a művészetben.* Gondolat, Budapest. 197-246.
- Goodman, Nelson (2003): Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról.* Typotex, Budapest. 41-101.
- Groys, Boris: A művészeti kommentár helyzete ma. In *Balkon* 2000/12, 2001/01. 6-10. 6. 7.
- Gulácsy Lajos (1989): *A virágünnep vége.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Haftmann, Werner (1988): *Paul Klee. A képi gondolkodás útjai.* Corvina, Budapest. 70.
- Halasy-Nagy József (1991): *A filozófia.* Pantheon Kiadás, Budapest. 346.

- Halász András: Feljegyzések a 80-as évek amerikai festészetéről. In *Balkon* 2007/2. 8-19. 15-6.
- Halász Zoltán (1968): *A szenvedély arca*. Corvina, Budapest. 139.
- Hamvas Béla (1995): *Scientia sacra I*. Medio Kiadó, Szentendre. 169. 171. 207.
- Hegyi Loránd (1986): *Avantgarde és transzavantgarde*. Magvető, Budapest. 200.
- Heidegger, Martin (1988): *A műalkotás eredete*. Európa Kiadó, Budapest. 38-65.
- Heisenberg, Werner (1978): *A rész és az egész. Beszélgetések az atomfizikáról*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest. 12-14. 255.
- Hintikka, Jaakko (2003): A fogalom mint látvány. A reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex, Budapest. 149-169. 149-50.
- Hofmann, Werner (1974): *A modern művészet alapjai*. Corvina Kiadó, Budapest. 24. 106-7. 118. 138. 138-9.
- Hofmann, Werner (1990): *Törésvonalak*. Corvina Kiadó, Budapest. 17. 88.
- Horányi Özséb (1975): *Jel, jelentés, információ*. Magvető Kiadó, Budapest. 86.
- Horányi Özséb (2003): Bevezetés. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex, Budapest. 9-20. 12.
- Hüneke, Andreas (1986, szerk.): *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig. 417.
- Jung, Carl Gustav (1993): *Mélységeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok*. Gondolat Kiadó, Budapest. 12.
- Jung, Carl Gustav (1995a): *Az archaikus ember*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 49-50. 67-8. 68.
- Jung, Carl Gustav (1995b): *Föld és lélek*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 42-3.
- Kaprow, Allan (1998): *Assemblage, environmentek & happeningek*. Balassi Kiadó, Budapest. 45.
- Kárpáti Andrea (1995): Epizódok a „gyermekrajzfejlődés” kutatásának történetéből. In Kárpáti Andrea (szerk.): *Vizuális képességek fejlődése*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 7-53.
- Kerekes Erzsébet: *Nyelv és játék Gadamer és a kései Wittgenstein filozófiájában*. www.vilagosság.hu/pdf/20030704121012.pdf (2008. augusztus 6.)
- Klee, Paul (1987): *Kunst-Lehre*. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig. 184. 190. 191.

- Koeplin, Dieter: Interjú Joseph Beuyszal 1976. december 1-én. In *Balkon* 2000/12, 2001/01, 18-24. 18.
- Kundera, Milan (1996): *Elárult testamentumok*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 62-3.
- Lao-ce (1994): *Tao Te King*. Tericum Kiadó, Budapest. 9.
- Léger, Fernand (1976): *A festő szeme*. Gondolat Kiadó, Budapest. 14. 42. 163.
- Lieber Erzsébet (2008): *Papír – Anyag – Médium*. DLA értekezés. PTE MK KM, Pécs. 114.
- Lützel, Heinrich (1970): *Absztrakt festészet*. Corvina, Budapest. 179.
- Manovich, Lev: *Posztmédia esztétika. Krízisben a médium*.
www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html (2006. április 01.)
- Marzona, Daniel (2004): *Minimal art*. Taschen/Vince Kiadó, Budapest. 6. 7. 8. 11. 20. 58.
- Mérei Ferenc és V. Binét Ágnes (1998): *Gyermeklélektan*. Medicina Rt., Budapest. 62. 212.
- Németh Lajos (1999): *A művészet sorsfordulója*. Ciceró, Budapest. 28.
- Nietzsche, Friedrich (1986): *A tragédia születése*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 102.
- Novotny Tihamér (1998): *Pontos időrendben*. Vajda Lajos Stúdió Kulturális Egyesület, Szentendre. Részlet a hátulsó belső borító fülszövegéből.
- Nyíri Kristóf: *A gondolkodás képelmélete*. <http://mek.oszk.hu/00500/00587/html/>. (2008. május 19.)
- Perneczky Géza (1999): *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről*. Kézirat. 15. 36. 46.
- Picon, Gaetan (1961, szerk.): *Korunk szellemi körképe*. Washington DC, Occidental Press. 496-7.
- Pléh Csaba (2007): A művészeti változás pszichológiai megközelítései: természeti és társadalmi evolúció és a művészet. In Kürti Emese (szerk.): *Művészet mint kutatás*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest. 76-92. 80.
- Pradel, Jean-Louis (2002): *A jelenkor művészete*. Helikon Kiadó, Budapest. 76.
- Read, Herbert (1968): *A modern festészet*. Corvina Kiadó, Budapest. 63. 179. 183.
- Révész György (1998): Érzékelés, észlelés. In Bernáth László és Révész György (szerk.): *A pszichológia alapjai*. Tertia, Budapest. 89-106.
- Robinson, Dave: *Nietzsche és a posztmodernizmus*. Alexandra, Budapest. 18.

- Ruhrberg, Karl (2004): *Művészet a 20. században. Festészet*. Vince Kiadó, Budapest. 72. 76. 556.
- Salamon Jenő (1996): *A megismerő tevékenység fejlődéslélektana*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 94.
- Schjeldahl, Peter: Waldónak. Esszé a műkritikáról. In *Balkon* 2000/12, 2001/01. 14-17. 17.
- Schurian, Walter: A test szenvedése a fasizmusban. Alfred Hrdlicka művészete. In *Művészet* 1985. április. 49-53. 52.
- Schuster, Martin (2005): *Művészetlélektan: képi kommunikáció-kreativitás-esztétika*. Panem, Budapest. 27-8. 296. 370.
- Sebők Zoltán: Lemondási verseny. Rosszmájú krokik. In *Balkon* 2006/10. 16-18. 17.
- Sinkovits Péter: Végtelen spirál. Interjú Max Bill-lel. In *Művészet*, 1987. március. 6-10. 10.
- Soltra Elemér (1988): *A rajz tanítása*. Tankönyvkiadó, Budapest. 85. 119.
- Somlai Péter (1997): *Szocializáció. A kulturális átörökítés és a társadalmi beilleszkedés folyamata*. Corvina, Budapest. 38.
- Spivey, Nigel (2006): *Világteremtő művészet*. Gabo Kiadó, Budapest. 231.
- Stanczel Dóra: Sternenfall. Monumenta 2007: Anselm Kiefer. In *Balkon* 2007/7-8. 32-34. 34.
- Sturcz János (1999): *Janus félúton*. Új Művészet Kiadó, Budapest. 14.
- Surányi László: Szümpozium a nulláról. Az aritmetikus válasza.
<http://home.fazekas.hu/~lsuranyi/NULLA2.htm> (2008. 05. 19.)
- Szerb Antal (1980): *A világirodalom története*. Gondolat, Budapest. 524. 549.
- Tillmann J. Attila és Monory M. András: Ezredvégi beszélgetés Hans Belting művészettudóssal. In *Balkon* 1996/10, 11. 2-8.
- Tolvaly Ernő (2001): *Tükör a vízben. Művészeti írások*. Zöld Henrik Kiadó, Budapest. 152.
- Tucker, Paul (1996): *Tai Chi*. Alexandra, Pécs. 7.
- Várady Júlia: „Az anyag szent dolog”. Beszélgetés Kyoko Ibe papírművésszel. In *Új Művészet* 1992/9. 12-15. 12.
- Wolfe, Tom (1984): *Festett malaszt*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 6. 55.
- Zrinyifalvi Gábor (2002): *Ez pipa. Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza*. Kijárat Kiadó, Budapest. 243.

Szakmai életrajz

Tanulmányok:

- 1990** – Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design Halle (D). Grafikus-festőművész diploma
- 1991** – Stuttgarti Állami Képzőművészeti Akadémia (D). Grafikai mesterkurzus
- 2001** – Magyar Iparművészeti Egyetem. Környezetkultúra-vizuális kultúra szakos tanári diploma
- 2003-2006** – PTE Képzőművészeti Mesteriskola, DLA-képzés, festészet
- 2007** – DLA-abszolutórium megszerzése, doktori eljárás elindítása

Szakmai adatok:

- 1990 és 1992-2008** – Zichy Mihály Iparművészeti Szakközépiskola, középiskolai tanár
- 2008** – Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, egyetemi adjunktus
- 1994** – Német-magyar, magyar-német vizuális művészeti szakszótár szerkesztése
- 1996** – Lipótfai Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep létrehozása J. Lieber Erzsébettel
- 1996 óta a Lipótfai Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep szakmai vezetése

Tagság:

- 1994** – MAOE
- 1996** – Somogyi Alkotóművészek Egyesülete
- 1998** – Magyar Grafikusművészek Szövetsége
- 2001** – SoBaBu Vizuális Művészeti Egyesület
- 2002** – Magyar Papírművészeti Társaság

Fontosabb egyéni kiállítások:

- 1992** – Szín-Folt Galéria, Kaposvár
- 1994** – Rátkai Klub, Budapest
- 1997** – Rippl Rónai Múzeum, Kaposvár

- 1998** – Nagyatádi Művelődési Központ és Nemzetközi Faszobrász Alkotótelep Kiállítóterme
- 1998 – Ökollégium Art Galéria, Budapest
- 1999** – Vigadó Galéria, Szigetvár
- 1999 – Városi Múzeum, Csurgó
- 2001** – Romániai Képzőművészek Szövetsége Kolozsvári Fiókjának Galériája, Kolozsvár
- 2003** – Külkereskedelmi Bank Rt, Kaposvár
- 2004** – Volksbank Galéria, Kaposvár

Fontosabb csoportos kiállítások:

- 1991** – „Somogyi Műhelyek 91”. Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár
- 1991 – „Somogyi Retrospektív”. Göcsej Múzeum, Zalaegerszeg
- 1991 – „Kunst '91”. Művészetek Háza, München (D)
- 1991 – „A Burg Giebichenstein kiállítása”. Insel Mainau, Konstanz (D)
- 1992** – „Ruddigkeit és tanítványai”. Roter Turm, Halle (D)
- 1993** – „Nemzetközi Grafikai Biennálé”. Udine (I)
- 1996** – „Kaposvár művészeinek képtárnyitó tárlata”. Vaszary Képtár, Kaposvár
- 1996 – „Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság kiállítása”. Delta Galéria, Arad
- 1996 – „Corpus a Kárpát-medence kortárs művészetében”. Vaszary Képtár, Kaposvár + Vasarely Múzeum, Budapest
- 1997** – „Somogyi Tárlat”. Vaszary Képtár, Kaposvár
- 1997 – „Kortárs költészet – kortárs grafika”. Erdei Ferenc Művelődési Központ Galériája, Kecskemét
- 1997 – Papírművészeti kiállítás. Tibor Ernő Galéria, Nagyvárad
- 1998** – „Somogy megye művésztelepei 1990 után”. Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár
- 1999** – „Somogyi Tárlat”. Vaszary Képtár, Kaposvár
- 1999 – Covalenco Galéria, Geldrop (NL)
- 2000** – „A Múzeum új gyűjtéséből”. Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár
- 2001** – „III. Somogy megyei Tárlat”. Vaszary Képtár, Kaposvár

- 2001 – „A négy alkotóelem. Nemzetközi Alkotótelepek Somogyban.” Vaszary Képtár, Kaposvár
- 2001 – „Papír, anyag, felület, tömeg.” Országos papírművészeti kiállítás. Művészetmalom, Szentendre
- 2002** – I. Pannon Tárlat (Baranya, Somogy, Tolna megye képzőművészete). Vaszary Képtár, Kaposvár
- 2002 – „Projekciók” tematikus kiállítás. Szín-Folt Galéria és Vaszary Képtár, Kaposvár
- 2002 – Képzőművészet Somogyban. Gera János Galéria, Makó
- 2002 – II. Országos Papírművészeti Triennálé. Vaszary Képtár, Kaposvár
- 2003** – IV. Somogy megyei Tárlat. Vaszary Képtár, Kaposvár
- 2003 – „Horizont” tematikus kiállítás. Csokonai Galéria, Kaposvár
- 2003 – „Találkozás” kortárs magyar képzőművészeti kiállítás. Vaszary Képtár, Kaposvár
- 2004** – „DLA+DLA” (A MKE és a PTE doktorandusz hallgatóinak kiállítása). Magyar Képzőművészeti Egyetem - Barcsay Terem, Budapest
- 2004 – „kiVETÍTÉS” országos kiállítás, Vaszary Képtár, Kaposvár
- 2004 – DLA kiállítás (PTE), Pécsi Galéria, Pécs
- 2004 – „Változó világképek”, Nemzetközi kiállítás, Somogy Megyei Múzeum, Kaposvár
- 2004 – Magyar Papírművészeti Kiállítás, Art-Ma Galéria, Dunaszerdahely (Szlovákia)
- 2004 – „3. Festészet Napja” Somogy és Zala megye festészeti kiállítása, Balaton Kongresszusi Központ, Keszthely
- 2005** – „Textúra”, SoBaBu V.M.E. kiállítása, Pécsi Kisgaléria, Pécs
- 2005 – V. Somogy Megyei Tárlat. Vaszary Képtár, Kaposvár
- 2005 – „Szabad Művészetek Doktora”, Ernst Múzeum, Budapest
- 2005 – Országos Papírművészeti Társaság Kiállítása. Képtár és Hangversenyterem, Zalaegerszeg
- 2005 – DLA kiállítás. Pécsi Galéria, Pécs
- 2005 – III. Országos Papírművészeti Triennálé. Vaszary Képtár, Kaposvár
- 2006** – SoBaBu kiállítás. Városi Képtár, Kalocsa
- 2006 – „Papír-forma”, Galerie Gigant, Wien (A)

2007 – Paper Island. Nemzetközi Papírművészeti Kiállítás és Symposion. Pécsi Galéria.

Symposionok:

- 1995** – Széchenyi Alkotótelep, Gyermely. Papírművészeti symposion
1996 – Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Lipótfá. Nyitó symposion
1997 – Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Lipótfá. „Médium Papír” symposion
1998 – Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Lipótfá. „Rétegek” symposion
1999 – Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa. „Papírkapcsolatok” symposion
 1999 – Széchenyi Alkotótelep, Gyermely. „A művészet és az akárki” symposion
 1999 – „Papír, anyag, felület, tömeg” symposion, Kaposvár
2000 – Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa. „Transzparenciák” symposion
2001 – Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa. „(Be)építések” symposion
2002 – Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa. „Papír-fény-kép” symposion
2003 – Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa. Papír-tömeg” symposion
2004 – Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep, Simonfa. „Kép-Tér-Kép” symposion
2007 – *Paper Island*. Nemzetközi Papírművészeti Symposion, Siklós

Díjak:

- 1984** – Magyar Állami Ösztöndíj a „Burg Giebichenstein Képzőművészeti és Design Egyetemen (Halle, Németország) folytatandó tanulmányokhoz
1991 – „Kunst 91”, München (D), grafikai 2. díj
 1991 – Somogyi Műhelyek, Kaposvár, nívódíj
2001 – III. Somogy Megyei Tárlat, Kaposvár, nívódíj
2003 – IV. Somogy Megyei Tárlat, Kaposvár, nívódíj
2004 – „3. Festészet Napja” Somogy és Zala megye festészeti kiállítása, Somogy megye festészeti díja
2005 – V. Somogy Megyei Tárlat, Kaposvár, fődíj