

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

MÁTIS RITA

FESTŐ ÉS MODELL UGYANAZ

avagy miért festi magát a festő

DLA értekezés tézisei

Pécs, 2014.

A doktori kutatás tárgya és módszerei

Festőművész vagyok, ezért elsősorban, és értelemszerűen a festészet érdekel. A festészetben belül is az aktábrázolás, az önábrázolás, az önakt festészete. Doktori értekezésemben az önábrázolás kérdéskörével foglalkoztam, arra a kérdésre kerestem a választ, hogy miért festi a festő önmagát, ami egy sor további kérdést vont maga után. A pszichológia, a filozófia, az esztétika, fizika, és még számos tudományterület számomra fontos felfedezéseit hívtam segítségül az írásomban felmerülő kérdések megválaszolására, valamint munkáim ideológiai, ontológiai háttérének megteremtésére. Bár nem vagyok e tudományterületek egyikének sem szakértője, úgy gondoltam, hogy feltétlenül szükséges bemutatnom azokat a szövegeket, tudományos felfedezéseket, amelyek disszertációm szempontjából fontosak lehetnek, és alátámasztják képeim témaválasztását. A műalkotások interdiszciplináris módon való interpretálása a mai művészeti írások alapkövetelménye. Ma, *Thomas McEvilley* szerint ez korunkban a legkevésbé sem történeti: „*biológiai és fiziológiai tudományok is fontosak a művészet megértésében, sőt, a mű ilyen értelmezését a klasszikus művészettörténeti (műfaji, formai, ikonográfiai stb.) vizsgálódási szempontok mellett a mű „jelentéssel telítése”, megismerése és interpretálása egyik eszközének tartja.*”¹ *Hans Belting* *A művészet vége?* című vitairatában (1983) is úgy látta, hogy: „*a művészet története összefügg a többi tudománnyal, hiszen maga a művészet is összefügg a többi emberi tevékenységgel.*”² A művészet az egyik legősibb tevékenység, amiben egyszerre jelenik meg a *teremtő* művész szubjektuma valamint a körülötte levő világ, és aminek megértéséhez vissza kell menni a gondolkodás és az alakuló öntudat előtörténetéhez.

A doktori értekezés felépítése, a doktori kutatás eredményei, és azok levezetése

Az első fejezetben, *Az én tudat kialakulásában* arra keresem a választ, hogy mikortól beszélhetünk önészlelésről ami „*magának az emberi világon-létnek (etre-au-monde) a lényegi jellemzője*”³, mikortól tudjuk, hogy vagyunk és, hogy azok, akik vagyunk, *mi*

¹ Keserü Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran, Budapest, 1998. 6. o. A továbbiakban: Keserü, 1998.

² Uo.

³ Kortárs Művészetelméletek: *Maurice Merleau-Ponty és az észlelés fenomenológiája*.

URL:http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=896&tip=0

A letöltés ideje: 2013. november 09.

vagyunk? *Piaget* úgy gondolta, hogy a hagyományos filozófiai ismeretelmélet alapkérdéseire választ kaphatunk, ha megvizsgáljuk, hogy hogyan bontakoznak ki a tudásformák a gyermekeknél.⁴ Ezért az én, az önmegismerés folyamatát a gyermek fejlődési szakaszain keresztül próbáltam bemutatni, addig a pontig amikor felismeri önmagát (a tükörben) és meg tudja magát különböztetni másoktól. Hogy megismerjük, felismerjük magunkat szükségünk van a másokra. A másik arca a tükör, *selftárgyként* szolgál számunkra, amiben megláthatjuk önmagunkat. A csecsemő számára az anya a tükör, olyanná fog válni, amilyennek látja magát az anyja arcán keresztül.⁵

A tükör reprezentátor, a művész szimbóluma *Gide* szerint, aki azt reméli, hogy önnön műveiből megismerheti igaz önmagát.⁶ *Leonardo* például, azt gondolja saját, azaz festő elméjéről, hogy egy tükör: *”mely mindig olyan színűre változik, mint az általa tükrözött tárgy, ugyanannyi képet tartalmaz, ahány dolog van előtte”*.⁷ A második, a *Tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója. Tükör és a művész, avagy tükör a megismerés, az éntágítás szolgálatában* című részben a *Lacan, Gödel, Kohut, Girard* megismerésre vonatkozó elméleteivel, valamint a tükörnek a festészetben betöltött szerepeivel foglalkoztam. A tükör metaforájának a vizsgálata során kirajzolódott előttem az a tézis, miszerint az eredeti látvány és a tükrözött kép nem feltétlenül tekinthetők egymás megfelelőinek, vagyis a tükör nem feltétlenül mond igazat. Például *Bertamini* a *Venus tükörrel* képek kapcsán megállapítja, hogy optikai torzítás történik, mert a tükörbe néző nem magát, hanem a festőt látja a fizikai törvények szerint. *Tintoretto Vulcanus rajtakapja Marsot és Vénuszt* festményén a valós jelenet és a tükörkép eltérésevel pedig már az egyidejűség jelenségét is megkérdőjelezi. A tükör visszatükröz, megjelenik benne a hasonmásunk, duplikátumunk. A művész azáltal, hogy belép a tükör terébe feltárja annak rejtett dimenzióit, rajta keresztül a tükör az önmegismerés, a rejtőzködés, tér-idő-jelentés tágítás valamint az elidegenedés eszközévé válik.

Hogy megérthessük a körülöttünk lévő világ sokféleségét alkotó dolgokat és eseményeket, át kell vezetnünk azokat idegrendszerünk szűrőrendszerén. Hogy

⁴ Jean Piaget-Bärbel Inhelder: *Gyermeklélektan*. Osiris, Budapest, 1999. 19. o.

⁵ Winnicott D. W. (1967): *Mirror-role of the mother and family in child development*. In: P. Lomas (Ed.), *The Predicament of the Family: A Psycho-Analytical Symposium* (26-33). London: Hogarth. 33. o. In: Mary Target: *A kötődés reprezentációja súlyos személyiségzavarban szenvedő betegeknél*.

URL: <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/98/1/3target.htm> A letöltés ideje: 2013. november 23.

⁶ S. Nagy Katalin: *Önarcképek. A művész szerepváltásai*. Palatinus, Budapest, 2001. 6. o. a továbbiakban: S. Nagy, 2001.

⁷ Kollár József: *Tükörország Narcissusai*. 253. o. In: Kampis György, Ropolyi László szerk. *Evolúció és megismerés. A 9. Magyar Kognitív Tudományi konferencia előadásai*. Typotex, 2001. A továbbiakban: Kollár, 2001.

megformálja és kifejezze ennek a redukált érzékelésnek a tartalmát, az ember kifejlesztette és folyamatosan finomítja azokat a jelrendszereket⁸, amelyeket nyelvnek nevezünk. Az ember a nyelv megteremtésével értelmezhető formát adott a létező valóságnak.

A disszertáció harmadik „*A kifejezés eszközei: a kép, a szó és az írás*” című részében a különböző kifejezési formákat veszem górcső alá, először a nyelv és a dolgok összefonódásáról írok, majd a nyelv alakulása kapcsán *Ramus* hasonlóságokra épülő nyelvтанáról, ezután a *Port-Royal-i logikáról*, amely a jelölő és jelentett összekapcsolása révén a *jelek bináris diszpozícióját* határozta meg. Majd a dolgok és szavak szétválása kapcsán *Hölderlin, Mallarmé, Artaud* ellendiskurzusáról, amiben azt hirdetik, hogy vissza kell térnünk a nyelv eredeti, szimbolikus funkciójához. Ugyanezt a gondolatot fejt ki *Roland Barthes A szerző halálában*, ahol a szöveg, mint egy szövet önmagától fonódik és nincs szüksége ehhez többé szerzőre. Végül a tudattalan megnyilvánulásairól, a képi gondolatok, teremtő látomások fontosságáról írok *Michael Faraday* fizikus felfedezése kapcsán. Azonban a víziók, a látomások, a képi gondolatok igazi termőtalajra a képzőművészetben fognak találni.

Velázquez Az udvarhölgyek című képe a *festészet teológiája*, az ábrázolás ábrázolásának rítusát mutatja be, az alkotás örök szertartását. A festő az idézetek által lép be a mitikus időbe. Az ismétlés a fölfoghatóság eszközeként jelenik meg művein, a tapasztalatrögzítés szolgálatában funkcionál, tehát a funkciója a visszautalás, amelyben a jel a jelölőt idézi fel annak idézőjeleként. A negyedik, a *Szent és profán idő, rituálék* című fejezetben keresem az ember örök részét, ami az ünnepekben, a szertartásokban, a mítoszokban, az extatikus állapotokat előidéző különféle szerek használatával, az alkotás rituáléja által újra és újra felidézhető. „*A szent idő lényegénél fogva visszafordítható; voltaképpen mitikus idő, amelyet újból jelenvalóvá tesznek.*”⁹ Például a természeti népek teremtési szertartásaiban, ahol a kozmogónia megismétlésével visszatérnek a valóság forrásaihoz. Az élet állandósága és átváltozása ugyanakkor megjeleníthető a misztériumdrámák élő példájában, a misében. A rituális áldozati halál, az első és egyszeri, örök történés megidézhető *Jerzy Grotowski Rituális Színházában*, a misztériumdrámákban, *Hermann Nitsch: Orgia - Misztérium Színházában*. A különféle narkotikumok például a meszkalin nyújtotta látomások, víziók által le lehet győzni minden téri és időkorlátot és meg lehet élni az élet transzcendenciáját. *Antonin Artaud* miután részt vett a *Peyotl*

⁸ *A modern grammatika a nyelvet jelrendszernek tekinti. Minden jelentéskülönbséget vagy azonosságot formális jelekre, illetőleg azok viszonyaira vezet vissza.* In: Zsilka János: *Nyelvi rendszer és valóság.* Akadémia, Budapest, 1971. 13. o. A továbbiakban: Zsilka, 1971.

⁹ *Mircea Eliade: A szent és a profán.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996. 61.o.

gyógytáncában, a mexikói tarahumara indiánok hegyeiben, részletesen beszámolt, arról, hogyan lehet eljutni az örökkévalóság pillanatához az időben, behatolni az elvontba, amit ő *lényeknek* nevezett. „*Minden alkotás archetípusa a világ teremtése.*”¹⁰ Jackson Pollock a hatalmas kiterített vásznon lejtett rituális tánccal egybekötött festői akcióiban minden alkalommal felelevenítette a teremtés ősi aktusát.

Az ember az örök részét a közös tetteiben őrzi, ugyanakkor meg akarja örökíteni azt is, ami egyedi benne. Az ötödik, *Az Önmegjelenítés igénye* című részben arra keresem a választ, hogy milyen öröktől való igény készíti az embert arra, hogy ábrázolja önmagát. Az ember túl akarja magát élni, ezért szólnak a halál legyőzéséről, a megmaradásról az emberiség legősibb emlékei a Kr.e. 7000 körül keletkezett *jerikói koponyák*, amelyeket kiegészítés, formázás, festés révén megpróbáltak az *élők képeivé* tenni. A megmaradásra tettek kísérletet a művészek akkor is, amikor először kézjegyükkel látták el alkotásaikat, hiszen a „*valóságos jelenlét*” fogalma szoros kapcsolatban áll a jel-aláírásokkal.¹¹ A mű szignálásával egyúttal a művészi alkotás egyediségébe vetett hitéről is tanúbizonyságot tettek. A szignatúrának egy másik változata a festő figurális jelenléte, amikor a művében megjelenik az alkotó. Megörökíti magát a nagy reneszánsz kori megrendeléseken, vallásos, fogadalmi képeken, korának tanúja lesz, megmutatja azt, amit látni kell, vagy csak gúnyosan kimosolyog a *Palazzo Ducale* egyik frízéből. *Amikor a szignatúra kinyilvánítja a paternitást (szerzőség), akkor névvel jelöli a művésznek a művével való kapcsolatát, az apa és fia kapcsolatának mintájára – ami összhangban van azzal, hogy a quattrocento időszakában a nemzés fogalmának szókészletével jelölik a művészi alkotás folyamatát.*¹² Az alkotás, nemzés, teremtés során a művész pedig *Istennek* képzelheti magát. Az ember, hogy hitelesen meg tudja örökíteni magát, keresi a *hiteles képet*, Isten „képének lenyomatát” (*Teremtés könyve 33,4*).¹³ *Krisztus* személyének definíciója a rómaiak szókincséből eredeztethető, olyan szavakat vettek át, amik eredetileg maszkot és szerepet jelentettek. *Jézus* két természetet egyesített magában, amikor a láthatatlan Isten maszkját viselte. Ennek a maszknak a lenyomata látható a kendőkön, ami még életében mintázódott a viselőjéről, és ez a maszk sejlik át *Dürer* és *Mantegna* önarcképein is.

Az alkotás folytonos visszaemlékezés. *Fülep Lajos* szerint „*minden intuíciónkba vagy projekciónkba beleszól és beleolvad a múltunk, az emlékezésünk.*”¹⁴ A görögök

¹⁰ S. Nagy, 2001. 8. o.

¹¹ Daniel Arasse: *Művész a műben*. Typotex, Budapest, 2012. 49. o. A továbbiakban: Arasse, 2012.

¹² Arasse, 2012. 50. o.

¹³ Hans Belting: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Atlantisz, Budapest, 2009. 94-95. o.

¹⁴ Keserü, 1998. 14. o.

Mnémoszünét, az emlékezet megtestesítőjét a múzsák anyjának tekintették. Az emlékezés akárcsak a képzelet képi természetű. A *Közös képek. Az aktábrázolás konvenciói* című, hatodik fejezetben keresem azokat a közös képeket, amik évszázadok óta mindannyiunknak ugyanazt jelentik, ezért nagyon mélyen kell gyökerezniük, velünk születettnek kell lenniük. A közös képek, archetípusok az emberi jellemek tükröződései és ezeket, a mintaképeket használjuk akkor, amikor a bennünk lakozó Istent, uralkodót, hőst akarjuk megjeleníteni. Az archetípusok közös történeteinkben, a mítoszokban és mesékben öltének testet, amelyek leírják azt is, hogy az ősi mozgásformákból hogyan keletkezett a fizikai, anyagi világ.¹⁵ Ezekre az archetípusokra, egy elképzelt rendre, rendszerre emlékezve tudták a görögök is ismereteiket megőrizni, rendszerezni, az újakat értelmezni. Ők az alapvető geometriai viszonyokat, amelyek szükségesek voltak ahhoz, hogy szép figurát tudjanak konstruálni *kánonnak* nevezték, *Villard de Honnecourt* pedig az univerzális szabályokat az 1230 körül készült *Vázlatkönyvébe* rögzítette és sémákkal határozta meg a *dolgok lényegét*. A művészetben fontos az emlékezet gyakorlása, a jól bevált mozdulatok, kompozíciók, formák újraélesztése. Így használta fel, vette át *Manet* a *Reggeli a szabadban* című festményéhez *Marcantonio Raimondi Parisz ítélete* 1515 körüli metszetén lévő jobb oldali hármass csoport kompozíciós sémáját. Vannak testhelyzetek, amelyeket szinte mindenki ismételt, aki az akt ábrázolásának szentelte a művészetét, és amelyek majdhogynem az ideogrammak rangjára emelkedtek. Ilyen a fekvő akt ábrázolása, ami *Giorgionetól* eredeztethető és felhasználta *Tiziano, Manet, Modigliani, Matisse, Tom Wesselmann* és még sokan mások, mert úgy gondolták, hogy ez a forma potenciálisan tartalmazta azt, amit ki akartak vele fejezni. Például, amikor *Manet* eltüntette a perspektívát, síkban festette meg és a nézőkkel szembe fordította *Olympiáját*, akkor *Gombrich* szemtanú-elve szerint járt el, vagyis úgy akarta ábrázolni a jelenetet, hogy a nézőnek olyan érzése legyen, mintha ott lenne.¹⁶ Akik a női testben egy *harmonikus természeti rend szimbólumát* keresték, *Praxitelész Knidoszi Aphroditéjához* fordultak, akik a szenvedést, a szenvedélyeket, és az eksztázist kívánták megjeleníteni, *Szkopasz Menádjának* kicsavarodott testét elevenítették fel. A művészek, akik az aktot választották művészetük témájaként hittek abban, hogy található olyan formát, amely önmagában jó.

¹⁵ Paul A. Lavolette: *Az ősröbbanás túl*. Alexandra, Pécs, 2004. 15. o. A továbbiakban: Lavolette, 2004.

¹⁶ Ernst Gombrich, Dieder Erison: *Miről szólnak a képek?* Balassi, Budapest, 1999. 75. o. A továbbiakban: Gombrich - Erison, 1999.

„Sokan ennél tovább mentek, és úgy vélték, hogy az aktban lehet megtalálni a lényegi forma legnagyobb közös osztóját.”¹⁷

A következő, hetedik fejezet a *Szerepjáték. A művész, mint médium* a fenomenon megteremtő képességéről szól és azokról a szerepekről, amelyekben megjelenik előttünk. Szerepeinket készen kapjuk, archetipikusan reagálunk valakire vagy valamire egy tipikus mindig ismétlődő szituációban. A mimezisz, a mágikus azonosulás során pedig jelenvalóvá tehetjük ezeket a belénk vésett szerepeket, egy másik személy helyébe léphetünk, átvehetjük külső tulajdonságait, megismételhetjük tetteit, feléleszthetjük vágyait.¹⁸ Ahogy végigtekintünk a művészettörténetben megjelenített szerepeken, felvetődik a kérdés, hogy a művészek találják ki a szerepeket, vagy a szerepek alakítják őket? Amikor a társadalomban egy művész számára egy szerep kialakul, az befolyással lesz arra, hogy mit várnak az emberek a művésztől és a művészek tanítványai folytatni fogják a hagyományt. Gombrich azonban nem hisz a „korszellemben”, a kollektív szellemben. Szerinte a művész mindig egyén marad, aki alkot.¹⁹ Akire hatással van a kor, amiben él, de aki túl is lépi, felülmúlja és egyben előre is viszi a korának művészetét. Az alkotóművész gyakorta tetszeleg a Teremtő szerepében. *Michelangelo Ádám teremtésén* az Isten és Ádám szimmetriája által keltett tükörhatás „Isten képévé” emeli Ádámot. *Kardos Botond Teremtésén* már nem szerepel Isten, a művésznek kell megteremtenie önmagát. A művészi-szerep ábrázolásának egy végletes példája *Michelangelonak az Utolsó ítélet* freskóján Szent Bertalan lenyúzott bőrén látható önarcképe. A művész legendája a test legendájává lesz, akkor, amikor az isteni riválissal folytatott versengés azzal ér véget, hogy a művész elveszti a testét.²⁰ Amikor a művész a saját testén és a saját testével állít elő képeket, akkor a *megtestesítés* problémájára keres megoldást, ami mindig is a képek problémája volt. *Orlan* plasztikai műtetteket hajtat végre az arcán, s így maga teremti a saját testét eszményi képekben újjá, a tökéletes forma megtalálásához pedig a *Zeuxis* féle gyakorlatot választja. A test nem velünk született, természettől adott, hanem történelmileg konstruált entitása az egyénnek. A *History Portraits/ Old Masters* (1988-1990) sorozatán *Cindy Sherman* saját testét egyfajta új *effigies*ként használja, s a történelmi kosztümök révén a fikciót a fotográfiáról visszavezeti a régebbi festményekre. A saját test nála csupán

¹⁷ Kenneth Clark: *Az Akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina, Budapest, 1986. 333.o.

¹⁸ René Girard: *A mimetikus elmélet* URL: <http://vilagmehes.wordpress.com/2009/01/21/rene-girard-%E2%80%93-a-mimetikus-elmelet/> A letöltés ideje: 2013. november 24.

¹⁹ Gombrich - Erison, 1999. 156. o.

²⁰ *Michelangelo az isteni művészküldetést a Teremtéssel való konfliktusként éli meg, Isten büntetésétől tart, amiért mértéktelenül és rosszul élt teremtő tehetségével*. In: Arasse 2012. 145. o.

egy funkció, mely üres, és kitölthető társadalmi „identitáshelyeket”, ruhaként felölthető szerepeket jelenít meg egy bizonyos történelmi, társadalmi kontextusban.

„Cindy Sherman nyomán és hatására ő is belebújik különböző klisékbe, de szemben az előképpel, nem oldódik fel ezekben a helyzetekben, inkább megsokszorozza magát, s női nézőpontú olvasatát nyújtja a jól ismert ikonográfiai sémáknak. Női tekintettel néz a mosakodó, fürdőző, törülköző női aktokra, s a festő és modellje azonosságából, festi meg őket, mint önarcképeket.”²¹ A művészettörténet egyes alkotásai az inspirációk kimeríthetetlen kútjaként tárulnak fel előttem. „Fontos, hogy az ábrázolás során az ember el tudja fogadni az archetipikus emberi helyzeteket, hogy vonzódásait vagy ellenszenvét ezekkel kapcsolatban kinyilváníthassa. Lényegesnek tűnik az is, hogy mennyire vagyunk képesek behelyezkedni ezekbe a szituációkba és az is, hogy ez a szerepjáték milyen feszültségekkel jár, milyen interferenciák jönnek létre az archaikus, vagy megszentelt történelmi jelentés és a jelen, esetleg költészetmentes formája között.”²² Cagnacci, Velázquez, Renoir, Vallotton, Bonnard, Ferenczy, Csernus, Konkoly képei is alapvető emberi történéseket jelenítenek meg, amelyek arra inspiráltak, hogy én is készítem el a saját változatomat ezekhez. Az utolsó, nyolcadik fejezetben a saját munkamódszeremről írok, arról, hogy mit és hogyan veszek át a művészettörténetből jól ismert, számomra fontos, jelentéssel bíró műalkotásokból. Ha érdekel egy téma, keresek hozzá tökéletes kifejezési formát. Átveszek beállításokat, kimerült kompozíciókat. Azt a festészeti módszert követem, amelyet előttem oly sokan használtak az eszményi kifejezési forma megtalálásának érdekében. Biztonságot keresek az idilli képek világában, ezért részt vettem az ideális forma felkutatásának folyamatában, amellyel annyian kísérleteztek, és amely az ősidőktől kezdve végigkísérte az ember történetét, amelyhez mindig hozzáadott valamit a saját korából és ezt a biztonságot, az örök létezés biztonságát megtaláltam az aktban. Abban az aktban, amely a természet tökéletes része, s bár az általa, az ember által teremtett világ eltávolította őt ezen ősz részétől, de mindig visszavágyik oda.

„Az én szemem a harmóniára és univerzális rendre nyílik ki. Az intimitás testi megjelenítése sem szolgál más célt, mint annak az érzékeltetését, elfogadtatását, hogy a művészet az életről és önmagáról is szól, hogy a testi valamint transzcendentális minőségek a művészetben is úgy tartoznak össze, mint egy ölelésben.”²³

²¹ András Edit írása Mátis Rita képeiről. In: András Edit: *Kulturális átváltás. Művészet a szocializmus romjain*. Argumentum, Budapest, 2009. 67. o. A továbbiakban: András, 2009.

²² Aknai Tamás: *Nincs is részfeladat...Mátis Rita festő. Portré*. Echo, Kritikai szemle, Pécs, 2006/2. 13 – 15. o. A továbbiakban: Aknai, 2006/2.

²³ Aknai Tamás riportja. In: Aknai, 2006/2. 15. o.

A doktori kutatás összegzése, következtetések

Kutatásaim, amiket hét fejezeten át taglalok, s amelyeknek módszereit és eredményeit ebben a szerkezetben vezetem le, az utolsó, nyolcadik fejezetben nyernek bizonyítást. Ebben a záró összegzésben saját munkáimat és a nagy elődök képeit hasonlítom össze. Az *utolsó fejezet a disszertációmban korábban leírtak összefoglalása, gyakorlati megvalósítása*, hiszen saját képeimen, az önábrázolásokon, önaktokon a festészet remekműveit, az évszázadok során kiérlelt mozdulatokat, a tökéletesített beállításokat, a számomra izgalmas festésmódokat, gesztusokat használok fel, viszem tovább, és így beállok a festészet folyamába, hogy a közös múlt szereplője lehessenek.

Úgy gondolom, hogy az emlékezet fontosságát, az *újrafelidezés* jelentőségét nem lehet jobban bizonyítani annál, mint, hogy a folyamat részesévé, az élet nagy kérdéseinek – amikre ez az írás is épül - eleven céltáblájává válunk. Hiszen az emlékezés, mind az ismeretek elsajátításához, mind az élethez nélkülözhetetlen, ha az ókori gondolkodást tekintjük kiindulópontnak, - amelyet McEvelley a nyugati gondolkodást megalapozó, univerzális modellnek tart²⁴ - ők egy elképzelt rendre, rendszerre emlékezve tudták az ismereteket rendszerezni, megőrizni, az újakat értelmezni, egyúttal az élethelyzeteket kezelni és megérteni. A képek ismétlése által ezek az élethelyzetek is újra előhívhatóvá válnak. *„Fülep Lajos magát a művészetet a Létből a levésbe jött ember örökkévalóság utáni vágyából eredeztette, s az örökkévaló földi megteremtésének folyamatát (az alkotást) és eredményét elemezte, oly módon, hogy kulcsfontosságú jelentőséget az alkotó emlékezésének tulajdonított.”*²⁵

²⁴ Keserü, 1998. 7. o.

²⁵ Keserü, 1998. 21. o.

A TÉZISEKBEN HIVATKOZOTT MŰVEK IRODALOMJEGYZÉKE

Önálló könyvek

- András Edit (2009): *Kulturális Átöltözés. Művészet a szocializmus romjai*. Argumentum, Budapest, 330 o.
- Daniel Arasse (2012): *Művész a műben*. Typotex, Budapest, 256 o.
- Ernst Gombrich-Didier Eribon (1999): *Miről szólnak a képek*. Balassi, Budapest, 191 o.
- Hans Belting (2009): *A hiteles kép*. Atlantisz, Budapest, 320 o.
- Jean Piaget-Bärbel Inhelder (1999): *Gyermeklélektan*. Osiris, Budapest, 140 o.
- Kenneth Clark (1986): *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina, Budapest, 397 o.
- Keserü Katalin (1998): *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran, Budapest, 198 o.
- Mircea Eliade (1996): *A szent és a profán. A vallás lényegéről*. Európa, Budapest, 229 o.
- Paul A. Laviollette (2004): *Az Ősrobbanáson túl*. Alexandra, Pécs, 407 o.
- S. Nagy Katalin (2001): *Önarcképek. A művész szerepváltozásai*. Platinus-könyvek Kft, Budapest, 311 o.
- Zsilka János (1971): *Nyelvi rendszer és valóság*. Akadémia, Budapest, 240 o.

Könyvfejezetek

- Kollár József (2001): *Tükörország narcisszusai. Elme és művészetfilozófia az evolúció virtuálfényében*. 239-255. o. In: Kampis György, Ropolyi László szerk.: *Evolúció és megismerés*. Typotex Kiadó, Budapest.

Folyóiratokban, katalógusokban megjelent cikkek

- Aknai Tamás: *Nincs is részkérdés, nincs részfeladat... Mátis Rita festő. Portré*. Echo, Kritikai szemle, Pécs, 2006/2.

Internetes letöltések, források

- Kortárs Művészetelméletek: *Maurice Merleau-Ponty és az észlelés fenomenológiája*.
http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=896&tip=0 (2013. november 9.)
- Mary Target: *A kötődés reprezentációja súlyos személyiségzavarban szenvedő betegeknél*.
<http://www.c3.hu/scripta/thalassa/98/1/3target.htm> (2013 november 23.)
- René Girard: *A mimetikus elmélet*. <http://vilagmehes.wordpress.com/2009/01/21/rene-girard-%E2%80%93-a-mimetikus-elmélet/> (2013. november 24.)