

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Vető Orsolya Lia

A MOZDULAT MEMÓRIÁJA

Adalékok a kortárs gesztusalapú festészet értelmezéséhez

DLA-értekezés

Témavezető: Prof. Somody Péter DLA, habil., egyetemi tanár,
a Doktori Iskola vezetője

2023

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés
2. A festészet expanzív természete
 - 2.1. Kortárs kételyek
 - 2.2. Kiterjesztett festészet
 - 2.3. Festői határátlépések
 - 2.4. Kibernetikus áthallások
3. Elméleti közelítések
 - 3.1. Újromantikus tendenciák
 - 3.2. A festészeti gesztus vitális karaktere
 - 3.3. Massza
4. Fordított fejlődéstörténet
 - 4.1. Makacs folt
 - 4.2. Eszközből motívum
 - 4.3. A festészeti gesztus diadala
 - 4.4. Függetlenedési kísérletek
5. A rétegek eklektikája
6. Zárszó
7. Mellékletek
 - 7.1. Irodalomjegyzék
 - 7.2. Képmelléklet, képjegyzék
 - 7.3. Szakmai önéletrajz

„Kenyni muszáj...”¹
(Kosztá Józfef)

¹ BÉNYI László: „Kenyni muszáj...” – Látogatás a legöregebb magyar festőnél. *Szivárvány*. III. évf. 30. szám, 1948. 15.

1. Bevezetés

A festészet játéktere szinte konfliktuszónává vált, melyben nyomot hagyni kvázi stratégikus döntés. Mintha a festészeti gesztus elvesztette volna – talán kezdetektől fogva illuzórikus – ártatlanságát, és egyre inkább egy saját, kultúrpolitikai szálakkal is sűrűn átszőtt múltjából származó képzettársításokat hordozó entitásként tekintenénk rá. A táblakép hagyományos eszköztárából önálló motívumként lépett elő.²

Disszertációm célja a kortárs gesztusalapú festészet közeli vizsgálata, ezen belül is az autonómmá váló festészeti gesztus ideológiai terheltségének és eredetének kutatása, visszanyúlva a romantika történeti korszakáig és annak szellemiségéhez. A fejezetenként kibontakozó nézőpontváltásokkal egy olyan gondolati bázist igyekeztem létrehozni, mely adalékokat biztosíthat egy, a matéria önaktivitását hangsúlyozó megközelítési módhoz. A dolgozat fókuszának oszcillálása azért is fontos számomra, mert a középpontba állított festői nyom természetének is immanens része a változékonyság és a fluiditás.

Elsőként szükségesnek éreztem a szóban forgó médium, a festészet jelenkori helyzetét és expanzív természetét tanulmányozni. Ugyanis, ha körülnézünk, egyfajta új anyagosság jegyében a festék és az azzal rokonítható-keresztelhető anyagok és virtuális szurrogátumok – legyen az kerámia, textil, digitális grafika vagy gyakorlatilag bármi más – módszeres, festészeti igényű gyarmatosításának lehetünk szemtanúi. Felsejlik egy törekvés az alkotói folyamatban részt vevő komponensek – köztük a festészeti gesztusok – paramétereinek mindinkább kiterjedt manipulálására. Így e bevezető sorokat – a dolgozat második fejezetében – a festészet kiterjesztett értelmezésének fejtegetése követi.

A harmadik fejezetben három teoretikus útvonal mentén haladva gyűjtök további szempontokat az anyagközpontú műbefogadás lehetőségeinek feltérképezéséhez. Először az újromantikus tendenciákat tekintem át, mint a képmező referenciáit átítató, az absztrakt képelemeket is sajátos narrativitással felruházó jelenségeket. Ezután a matéria és a szubjektum festészeti gesztusban manifesztálódó kapcsolódását elemezem, miközben a képfelszín organikus, élő kvalitásának megragadhatóságát keresem. Végül a nyomhagyásban részt vevő anyagok egzakt jelentésrétegeket felfaló formátlanságával és azok alkímiával párhuzamba állítható átlényegülésével foglalkozom.

² E fejezet több bekezdésében egy korábbi publikációmra támaszkodtam:
VETŐ Orsolya Lia: Festészeti szövegtan. A festészeti gesztus biológiája. *Új Művészet* – Az absztrakció új lehetőségei című elméleti melléklet. 2021. 6. szám. 6–7.

A negyedik fejezetben egy dekonstruált kronológián keresztül fejtem vissza a festészeti gesztus rugalmas alakváltoztatásainak paradigmaticus pillanatait a jelenkortől a romantika esztétikai észrevételeiig, hogy feltárjam a nyomhagyás elemi vágyát őrző, ugyanakkor konceptuális megfontolások mentén formálódó, festészettörténeti rétegeket hiperhivatkozásokként összekötő képfelületeken megjelenő hibriditás kortárs jelenségét.

Az ötödik fejezet egyszerre függelék és szintézis. Kitekintés az általam kijelölt időbeli periódusból, hiszen a *bravura* barokk fogalmát használva építem tovább addigi gondolatmenetemet, ugyanakkor ez a szövegrész összegzi kutatásom tanulságainak valamennyi aspektusát: David Reed művei kapcsán elmélkedve jutok el a számomra a festészet lényegét jelentő szenzuális tartományig. Mindezt egy rövid befejező szakasz zárja.

Bár az érzékiség fogalmi megközelítése ellentmondásokkal teli törekvés, reményeim szerint a dolgozatban felvázolt elméleti keretrendszer mégis képes komplex képet nyújtani a festészeti gesztus olykor citátumként, máskor sodródó masszaként, tekergő élőlényként, kváziszemélyként, bravúrként vagy ornamentikaként megmutatkozó, a definíciók szorításából kicsúszó entitásáról.

Dolgozatom gondolati irányainak meghatározását olyan igény is táplálta, hogy a szövegen keresztül – a személyes nézőpont érvényesülésén túl – az általános értelemben vett alkotó, a festészetet elsősorban gyakorlati tevékenységként értelmező művész speciális hangja is megszólaljon. Esetemben egyfajta kísérlet tárgyát képezte, hogy hogyan hasznosítható a disszertációírás folyamatában a képzőművészet intuitív, megérzésszerű mozzanatokra épülő működésmódja. Képes-e bekapcsolni a képzőművészet hatásmechanizmusait egy-egy szavakkal körülírt jelenség? Az elvont vizuális tartományok megközelítéséhez szükségszerűnek tűnt a képzet- és érzettársításokon alapuló hasonlatok, leírások gyakori szerepeltetése. Mindez azt a célt szolgálja, hogy a lineárisan vezetett gondolati szál végigkövetése során az olvasó egy-egy, kissé elburjánzott bekezdés erejéig felidézze azt a – jó értelemben vett – szertelenséget, ami az alkotói és a befogadói folyamatokat egyaránt vonzóvá teszi.

Ezúton is köszönöm témavezetőmnek, Somody Péternek, hogy alkotói szempontból is releváns észrevételeivel és pozitív szemléletével támogatott e dolgozat megírásában és a hozzá kapcsolódó gyakorlati és elméleti kutatómunkában.

2. A festészet expanzív természete

Elsőként elkerülhetetlen, hogy távolabbról közelítsek disszertációm témájához, és vizsgálódásaimat egy olyan vonatkoztatási rendszeren belül indítsam, mely a festészet kortárs helyzetével és változatos jelenkori definiálási törekvéseivel reflektív viszonyban áll. Gondolatmenetem kiindulópontja, hogy a festészet enigmatikus természete leginkább a gyakorlaton keresztül ragadható meg. Az értelmezési kísérletek nyersanyagául szolgáló tényezőkként is felfogható diverz alkotói ambíciók azonban olykor egymástól élesen eltérő olvasatokat kínálnak, ami azonnal rávilágít a festészet diskurzív természetére és komplexitására. A járhatónak tűnő interpretációs útvonalak száma ráadásul hatványozódik, ha a festészet „médiúmspecifikus” felfogása szerint gondolkodunk, azaz: figyelembe vesszük a festőiség – egyébként meglehetősen nehezen körülírható – jelenségének a táblakép hagyományos formáin kívül eső felbukkanásait is.³ Dolgozatom súlypontja ezen belül arra a részterületre esik, ahol maga a festészeti gesztus kerül középpontba, illetve – konceptuálisan, performatív módon vagy a műfaji kereteken túlmutató térbeli megoldásokon keresztül – kiterjesztésre.

2.1. Kortárs kételyek

A saját definícióját kutató festészet akciók és intervenciók hosszú sorának történeti láncolatából építette fel (és építi ma is) a maga újabb és újabb határátlépéseken alapuló elbeszélését, így e szekvencia tudatosításán keresztül az alkotók egyben a teoretikus párbeszéd éltetőivé is váltak. A művészek tehát gyakran a festészet halálának megannyi epizódjával konfrontálódva, a gyakorlat és az elmélet közötti folyamatos átmentések révén, a médium flexibilis természetét hangsúlyozva igyekeznek bizonyítani műveik legitimitását és progresszivitását, elkerülni a naiv szemlélet vádját, és egyben fenntartani a festészet alakváltoztatásainak próteuszi mágiáját.

Ugyanakkor azt is észre kell vennünk, hogy a festészet önreflektív evolúciója és expanziójának története egy olyan, deltatorkolatszerű ökoszisztémába kapcsolódik, melynek polifóniájában megjelenhetnek – és időről időre felszaporodhatnak – a hagyományos festészeti toposzokat és fogalmazásmódokat újrarátszó, a retró hatástól sem

³ GRAW, Isabelle: The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons. In: Uő. – BIRNBAUM, Daniel – HIRSCH, Nikolaus (eds.): *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency Beyond the Canvas*. Sternberg Press, Potsdam, 2014. 45–48.

idegenkedő hangok. Ehhez kapcsolódóan a globális véleményformáló intézmények horizontján is tanulságos végigtekinteni, hiszen ezáltal egy árnyaltabb képet kapunk a kereskedelmi galériás és a múzeumi közegben kitapintható aktuális trendeket illetően: nem mindenhol és mindenkor kéri számon a metafestészeti intelligenciát.

A demarkációs vonalak tehát mindig ideiglenesek. A festészet mediális vizsgálódásaira, kibernetikus jövőképekhez idomuló imázsára egyre inkább nyomást gyakorol korunk társadalmi-politikai jelene. A különféle alkotói reakciók is jól mutatják e fordulópontot: az autonóm művet szociális gyakorlatokra cserélő megoldásoktól a közönség számára könnyebben emészthető, regresszióba menekülő pseudonaiiv piktúráig. Mintha az utóbbi két évtized egyre erőteljesebb fenyegetést jelentő és kilátástalanságot előidéző globális gazdasági recessziója, egészségügyi és klímaválsága, valamint a világban zajló háborús konfliktusok is hozzájárulnának a technológiai fenséges irányába törő alkotó elbizonytalanodásához. Mára mindez a festészet expanziójának forró terepére is beszivárogt, így talán e folyamat korábbi fázisait is nagyobb rálátással, mondhatni történeti távlatból tudjuk már szemlélni.

A helyzetet emellett tovább bonyolítja, hogy a kiterjesztés logikáját alkalmazó, a bemutatás módjára vonatkozó korábbi szabályok felülírását szorgalmazó művek gyakran a kurátor kézjegyét is őrzik, sőt, a rendhagyó prezentációs stratégiák mögött akár egy egész stáb is állhat. Mindez összezseng azzal, amit Hans Ulrich Obrist nagyhatású kortárs művészeti kurátor is állít, miszerint a kurátori munka feltételezi a kiállítási konvenciók újragondolásának képességét. Pontosabban: kurátori vezérelvként írja le, hogy minden kiállítás egy új játékszabály alapján működjön vagy legalábbis a bemutatás valamilyen új aspektusát valósítsa meg.⁴ A művet és a hozzá kapcsolódó displayt csupán az alkotó invenciójaként elkönyvelni tehát kvázi megtévesztővé vált.

Mivel találkozhatunk ennek nyomán a kiállítótérekben? Erőteljesen képviselik magukat a festészettel párbeszédben maradó, de a tér kihívásaira is reflektáló, a környezetet is meghódító gesztusok. A minimal art emberi léptékből kiinduló komponálási elve és a befogadó testérzékelésére apelláló megközelítése keveredik transzgresszív stratégiaikkal. Néha az az érzésünk, mintha a műtárgyak súlytalan, digitális fájlok rétegeiként mozognának az adott terekben. A merész kizökentések által egyes művek aurája olykor intenzívebbé válik, máskor az összeérő alkotói felvetések

⁴ FOSTER, Hal: How Hans Ulrich Obrist and Other Super-Curators Transformed the Paradigm of Exhibition-Making – for Good and for Ill. *Artnet*. 2020. 05. 28.
<https://news.artnet.com/art-world/exhibitionists-what-comes-after-farce-1865298> (letöltés: 2023.03.31.)

konfliktuózus viszonyba kerülnek egymással, és finom diszkontinuitásokat vezetnek be az addig áramvonalas egységekbe. Az egymás fölött elhelyezett vagy egymás elé lógatott képek és installációk váratlan téri pozíciókat eredményeznek, amit fokoz a szemmagasság szabályának olykor szalonos zsúfoltságot idéző felülírása. Máskor a padló felé gravitáló művek teszik töredékessé az észlelés folyamatát. Mindezt tovább fokozza a művek mögött meghúzódó képi referenciák technikai áthangszerelések által történő játékos transzformációja, illetve az elemekre bontás installációs taktikája. A narratívák így sok esetben a műegyütteseket alkotó tárgyak „között” születnek meg. Az így létrejövő téri osztottság, a decentralizáltság ideájának különféle megvalósulásai a látogatót is mozgásra készítetik, és a másként nézés gyakorlatának szociális olvasatát kínálják. Érzékelhető ugyan egyfajta hagyományteremtés, felismerhetőek bizonyos, kiállításról kiállításra átöröklődő konvenciók, de a különböző alkotói pályákat összekapcsolni képes, közös térbeli kutatómunka is letapogatható, mely új formációkkal bővíti a legfrissebb reprezentációs trendek módszereinek bázisát.⁵

A médium szélső hatáira rákérdező művek tehát rámutatnak arra, hogy bár a festészet gyakran ragaszkodik saját tradícióihoz – a felhasznált anyagokhoz, a hordozótípusokhoz vagy a formátumokhoz –, ezektől függetlenül is létezhet, ráadásul ezek a játékos kitérők inkább erősítik identitását, mintsem, hogy kétségbe vonják létjogosultságát. A kiterjesztett festészet területfoglalásai során felhalmozott tapasztalatok aztán a hagyományos mozgástérben kibontakozó festészet területén belül is kamatoztathatóknak bizonyulnak, így a művész egy oda-vissza működő inspiráció- és információcsere élő közegében találhatja magát.

2.2. Kiterjesztett festészet

2017-ben jelent meg Mark Titmarsh képzőművész és teoretikus *Expanded Painting – Ontological Aesthetics and the Essence of Colour* című kötete, melyben többek között Allan Kaprow mediális expanzióról szóló gondolatrendszerére⁶ és Rosalind E. Krauss, a szobrászat kiterjesztett teréről írt szövegére⁷ hivatkozva elmélkedik a festészet

⁵ E bekezdésben egy korábbi publikációmra támaszkodtam, mely a 2021-es Esterházy Art Award-kiállításához kapcsolódóan foglalkozott e problematikával: VETŐ Orsolya Lia: Decentralizált víziók. Összefoglaló az Esterházy Art Award-kiállításról. *Új Művészet*. 2022. 1. szám. 7–11.

⁶ KAPROW, Allan: *Assemblage, environmentek & happeningek*. Balassi, Budapest, 1998.

⁷ KRAUSS, Rosalind: *Sculpture in the Expanded Field*. *October*. Vol.8. Spring, 1979. 30–44.

web: https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf (letöltés: 2023.03.31.)

társdiszciplínákkal összefonódó kortárs jelenségéről. A szerző úgy fogalmaz, hogy ma a festészet egy olyan hibrid létezőként képzelhető el, amely az élő és a halottat, a kortársat és az emlékezetbe foglaltat egyaránt magában hordozza, illetve egyszerre tud ötvöződni a kézművesség és az elektronika eszközeivel, vagy akár térbeli tárgyakkal, performatív elemekkel és teoretikus szövegekkel is. A festészet 21. századi, kitágult fogalmába belefér, hogy a művész fizikai síkon kiterjessze, és/vagy elsősorban nem-vizuális gyakorlatokon keresztül, konceptuális módon megkérdőjelezze. Titmarsh Jan Verwoert művészetteoretikus „conceptual painting” kifejezésére is hivatkozik, olyan műveket értve ez alatt, melyek inkább az alkotás mögött húzódó ideákra, konstrukciókra, folyamatokra és efemer eseményekre helyezik a hangsúlyt – összhangban a 20. századi mediális forradalommal, a fotó, a mozi, a televízió berobbanásával. Ezen a gondolati ösvényen továbbhaladva azt láthatjuk, hogy azóta a digitális forradalommal összefonódó információs revolúció megint átírta a festészet helyzetét. „A camera obscurához kötődő perspektivikus modell helyett az érzéki tapasztalatok decentralizált, többretegű végtelenjéről beszélhetünk.”⁸

Titmarsh szerint a festészet mindig az önmegkérdőjelezésen keresztül mélyíti el önmagát, válaszokat keresve arra, hogy: mi a festészet?, mit adhatunk hozzá és mit vehetünk el belőle úgy, hogy azonos maradjon önmagával?, eltávolítható-e a festék a festészetből?, ötvözhető-e a szobrászattal? és így tovább. Az efféle vizsgálódások nyomán a különböző műfajok kiterjesztett verziói jönnek létre, mint például installatív szobrászat, dekonstruált építészet, kiterjesztett film, videóinstalláció vagy konceptuális fotográfia, majd ezek is találkoznak és összemosódnak egymással. E problémára lehetséges megoldásként mutatkozik az installációs művészet kifejezésének neutralizáló használata, ez azonban eltünteti a különböző törekvések közötti árnyalatokat.⁹ (Érdekes, hogy az installáció fogalmát korábban épp ez a semlegesség tette vonzóvá a minimal art képviselői számára.¹⁰)

A festészet expanzív értelmezése során az adott műveket nem elegendő pusztán formai kérdések alapján vizsgálni, túllépve az esztétikai megítélés keretein, érdemes azt is tanulmányozni, hogy az alkotás milyen viszonyban van a kulturális szférával. Ennek kapcsán a szerző Krzysztof Ziarek interdiszciplináris teoretikus gondolatait is idézi,

⁸ TITMARSH, Mark: *Expanded Painting. Ontological Aesthetics and the Essence of Colour*. Bloomsbury Academic, London, 2017. 2.

⁹ Uo. 6–7.

¹⁰ BISHOP, Claire: But is it installation art? *Tate Etc.* Issue 3: Spring 2005.

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-3-spring-2005/it-installation-art> (letöltés: 2023.03.31.)

miszerint a művészet a mai korban egy ötágú kereszteződésnél áll, és mindegyik út egy teljesen más perspektívát vázol fel a számára. Az egyik felfogásmód szerint a művészet halott, így egy múltra vonatkozó tevékenységként kell elgondolni. A második szerint egy „neoesztétikára” van szükség, ami az újraélesztett régi fogalmak érvényességét kutatja. A harmadik szerint a művészetnek a populáris kultúrával, a negyedik szerint a technológiával kell összefonódnia, a digitális médium hangsúlyos jelenlétével. Az ötödik pedig a „posztesztétika” iránya, mely elvonatkoztat a korábbi fogalmak használatától és – Heidegger nyomán fogalmazva – a műben rejlő kulturális eseményt emeli ki. A kiterjesztett festészet ugyanis kevésbé műtárgycentrikus, inkább egy gyakorlati tevékenységen alapuló kutatómunka. „Képviselői” objektumok, fotók, videók, digitális grafikák, nyomtatott felületek bevonásával dolgoznak, ezáltal megkérdőjelezzik a festéket mint a színt kizárólag hordozó anyagot. A vizualitás fókuszban marad, de az alkotók a szín és a hozzá kapcsolódó érzetek megvalósulásának új környezeteket keresik. A festészet eszerint tehát képes mutálódni: mindig az adott társadalmi-kulturális struktúrába illeszkedve definiálja magát, és így menti át magát egy következő időszakba.¹¹

A kiterjesztett festészet első radikálisabb térbeli manifesztációi a '60-as évek paradigmaváltásához fűződtek, azaz a kép tárgyként való felismeréséhez – a térábrázolás korábbi konvenciói által a festmény felületén megteremtett virtuális mélységgel szemben. Mindez természetesen nem előzmények nélküli: a festék jelenlétét erőteljesen hangsúlyozó impresszionizmus, valamint a tér egységességét és integritását megkérdőjelező kubizmus, de a Duchamp-i hatást is magukon hordozó, a festészet intézményét támadó törekvések is fontos határkövei ennek a történetnek.¹²

A minimal art képviselőinek '60-as években felbukkanó formázott vásznai a festészeti alakzatok logikus kiterjesztéseként hatottak. A process art törekvései gyakran a festék és az ahhoz hasonló más anyagok folyadékjellegének rögzítésére és tárgyi formába öntésére irányultak, majd ennek nagyobb léptékű verziói is születtek a land art kategóriarendszerén belül, melyeknél a természet adta geofizikai erők váltak a művészek fő eszközeivé. Titmarsh fontosnak tartja megemlíteni, hogy Rosalind E. Krauss a szobrászat kiterjesztett teréről szóló híres szövegében ezt a fajta pluralizmust a posztmodern modernizmusra – annak sajátos, Greenberg-féle formalista önreferencialitására és ebből fakadó purizmusára – adott válaszként írja le. Szerinte a médium nem anyagi feltételekhez kötött kategória, hanem azokkal a kulturális

¹¹ Uo. 8–14.

¹² TITMARSH, 2017. i.m. 17–31.

gyakorlatokkal összefüggő dolog, amelyek történeti perspektívába helyezve meghatározzák a műveket. Emiatt is válik olyan jellemzővé a posztmodern művészetben az eredetiség és a szerzőiség megkérdőjelezése, az appropriáció, a történetiség rétegzettsége vagy a szerialitás.¹³

Az installáció tágan értelmezhető fogalmának megfelelő művek divatja – egyfajta intézménykritikai felhanggal – évtizedeken keresztül tartotta magát, olyannyira, hogy Barry Schwabsky amerikai művészettörténész és műkritikus a *Vitamin P* kimondottan festőművészeket összegyűjtő kötetének előszavában is azt állítja 2002-ben, hogy a „nem-festés” intézményi szinten is elfogadottabb alkotói stratégiává vált a festésnél. A festészet elhagyása a művészek körében pedig szerinte inkább egyfajta kényszerként megélt kulturális rítus. Összefoglalva tehát, a festészet expanziója tulajdonképpen a festészet különböző aspektusainak továbbéltetéseként és bizonyos tulajdonságairól való lemondások történeteként is felfogható.¹⁴

2.3. Festői határátlépések

Meglehetősen változatos szellemi és anyagi konstellációkban létrejött alkotásokban ismerhetünk rá a festőiség táblakép médiumán túlmutató térhódításaira. Itt tárgyalhatóak a festészetben használatos anyagok sajátos karakteréből és performativitásából, testet öltésük lehetséges módozataiból táplálkozó alkotói eljárások által születő művek. Szintén ebben a kontextusban értelmezhetőek a festészeti folyamatot és a nyomhagyást performatív aktusként felfogó – vagyis azt egyfajta konceptuális expanzióknak alávető – alkotások. A kiterjesztés elve továbbá gyakran fizikai értelemben is megvalósul, festői minőségeket felvonultató térinstallációk formájában.

A különböző típusú festői határátlépések arzenáljának néhány karakteres példája jól megvilágítja azt a kollektív alkotói fikciót, miszerint az anyagok rendelkeznek egyfajta önalakító képességgel, sőt, egy kvázi élő jelleget hordoznak magukban. E véletlennek tűnő, kiszámíthatatlan mozzanatok azonban gyakran a fizikai törvényszerűségek mentén formálódnak: többek között a választott anyagok inherens tulajdonságai, területi paraméterei és a gravitáció működése befolyásolják, melyek aztán meghatározó aspektusává válnak a mű alakot öltésének, és a festői minőségeket egészen eltávolítják a táblaképhez fűződő korábbi konvencióktól. Ez találkozik a különféle

¹³ Uo. 37–51.

¹⁴ Uo. 57–67.

mértékben megnyilvánuló művészi artikulációval. Legtisztábban ez a gondolatiság a process art és általában véve a posztminimalizmus vizuális közegében jelentkezett. Tetten érhető Robert Morris a tömegvonzás következtében lágyan aláomló filmműveiben (1. kép), Lynda Benglis padlóra ömlő festéket idéző latexmunkáiban (2. kép) vagy Eva Hesse rejtett testiséget sugalló, viaszosan fénylő tértextiljeiben.

A különféle anyagok adott körülmények között történő viselkedésére építő alkotások esetében a végső produktum mellett/helyett a művész performatív tevékenységének koncentrált időbelisége is fókuszba kerülhet. Az ehhez kapcsolódó elméleti diskurzusban meghatározó Harold Rosenberg művészettoretikus 1952-es *The American Action Painters* című írása. A szerző a képfelületet egy cselekmény színtereként szolgáló arénához hasonlítja, melyben a művész elrendezi „saját érzelmi és intellektuális energiáit”.¹⁵ Ahogy az Jackson Pollock példáján keresztül jól ismert: a festészet hagyományos, falhoz idomuló vertikálitása a horizontalitással párosuló, teljes testet mozgósító munkamódszerrel gazdagodott. (Pollock munkáinak ezen aspektusát a „3.3. Massza” című fejezet részletesebben tárgyalja.) Rosenberg metaforája elsősorban mégsem a festészeti tér képletes újrafogalmazásáról szól, hanem a létrehozás sajátos temporalitásáról, az alkotói folyamat meccsidejéről.

Mindez aztán a performatív elemeket felvonultató művek elterjedéséhez és megközelítéséhez is gondolati ösvényt nyitott, melyek történetében – főként a korai szakaszban – egy, a festészetre való erőteljes reflexió figyelhető meg. Az 1954-ben Japánban alapított Gutai-csoport például az akciófestészetet jelölte meg kiindulópontjaként, de annak megszokott médiumától elvonatkoztatva és megfordítva a kifejezést, festészeti akciókkal foglalkozott („painting actions, not action painting”).¹⁶ Egy híressé vált művük esetében az egyik tag, Saburo Murakami egymás elé helyezett vásznakat szakított át, hogy teste egészen direkt módon kerüljön kontaktusba a képsíkkal (3. kép). A csapat művészeinek anyagokkal való közvetlen kapcsolatáról Yoshihara Jirō, a csoport alapítója így ír manifesztumában: „Búcsúzzunk el az oltárokon, palotákban, szalonokban és antik kereskedésekben felhalmozott kacatoktól! Ezek festékből, szövetből, fémből, földből és márványból életre hívott szörnyetegek, melyek az ember értelmetlen jelzései által és az anyag varázslatán keresztül csalárd módon a sajátjukon kívüli külsőségekre tettek szert. Az ilyen típusú, az elme kívánalmi alapján lemezárólt

¹⁵ ROSENBERG, Harold: *The American Action Painters*. *Art news*. 1952/01. 23.

¹⁶ BEAVEN, Kirstie: *Performance Art. Painting and Performance*. *Tate*. 2019.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and-performance> (letöltés: 2023.03.31.)

anyagok már semmit sem tudnak mondani nekünk. A Gutai nem változtatja meg és nem torzítja el az anyagot. [...] Ha az anyag sértetlen marad, és leleplezi jellemzőit, akkor mesélni, sőt, kiáltani kezd. Az anyag legteljesebb kihasználása a szellem totális jelenlétét hívja magával.”¹⁷ A futurista kiáltványokra is emlékeztető passzusban az anyag kihasználásának helytelenítése a pusztítás evidenciájával olvad össze. A destrukció szó szerinti és konceptuális értelemben egyaránt jellemzője volt munkáiknak.

Mindeközben a kontinenseken átívelő információáramlást többek között az európai informel egyik képviselője, Georges Mathieu segítette, aki fontos szerepet töltött be az amerikai absztrakt festők első, 1951-es párizsi kiállításának megszervezésében, továbbá a Gutai-csoportot is meglátogatta 1957-ben. Mathieu ugyan alapvetően táblaképeket készített, az 1950-es évek közepén több alkalommal szervezett eseményt egy-egy monumentális képe megfestése köré, ahol a nézők végigkövethették alkotói folyamatát. Bár Rosenberg eszméinek hatása az európai – elsősorban a francia – közegben is érződött, nem szabad elfelejtenni e festészet helyi előzménytörténetéről sem, és ennek részeként a szürrealizmusból örökölt automatizmus performatív aspektusáról.¹⁸

Rájátszani vagy valamilyen felforgató erejű gesztussal felhívni a figyelmet a festészet patinás karakterére később sem ment ki a divatból, sőt, e lépések olykor a művészeti intézményrendszer működésére adott reflexió eszközévé is váltak. Míg Yves Klein kékre mázolt meztelen női testekre (*Anthropometries*, 1960) vagy lángszórókból előtörő tűzcsóvákra (*The Fire Paintings*, 1961) bízta a nyomhagyás feladatát (4. kép), Andy Warhol egyik műsorozatában vizeletsugárral formálta a képmezőt (*Oxidation Paintings*, 1977–78), ötvözve egy vulgáris technikát az absztrakt festészet esztétizált nyelvezetéhez kapcsolódó asszociációkkal (5. kép). Richard Serra több tonnányi folyékony ólmot formált szobrászi gesztusokká az adott kiállítótér sarkaiba csapva (*Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969/1995). Az így felszabaduló mérgező gázok környezetében zajló, erős fizikai megterheléssel járó performanszaival Serra az akciófestészet maszkulinitását is tetézni kívánta.

A táblaképfestészet szabta keretek között – elsősorban egy kézbe vett eszköz szűk pályáján – létrejött gesztus expanziójaként is felfoghatóak a nyomhagyáshoz szükséges kellékeket vagy magát a folyamatot felnagyító alkotói megoldások. Így nyert műalkotásstátuszt egy befestékezett autógumi rajzolata (Robert Rauschenberg:

¹⁷ YOSHIHARA Jirō: Gutai Art Manifesto (trans. TOMII, Reiko). In: TIAMPO, Ming – MUNROE, Alexandra (eds.): *Gutai: Splendid Playground* (exh. cat.). Thames & Hudson, London, 2013. 18.

¹⁸ BEAVEN, 2019. i.m.

Automobile Tire Print, 1953) és Richard Long fűvet lelapító lépteinek sajátos diagrammja (*A Line Made by Walking*, 1967), de más, a tájat alakítható felületként használó műveket is említhetnénk itt. A hordozó és a festék viszonyának kiterjesztése valósul meg Robert Smithson egyes land art műveiben is, melyek azt vizsgálják, hogy egy természetes földrajzi képződmény hogyan találkozik folyékony, iparilag előállított anyagokkal. E munkái (*Asphalt Rundown; Glue Pour*, 1969) egyszerre utalnak a vulkánkitörések, a gleccserek és a lavinák vagy hasonló jelenségek gesztusszerű mozzanataira és az expresszív festészeti nyomhagyásra (6. kép).

Szintén egyfajta határátlépés a festészet médiumához fűződő képzeteket a rombolás által tölteni fel új energiákkal. Paul McCarthy nyers humorú videóműveiben foglalkozott a festőzseni mítoszával. *Painting Face Down* (1972) című munkájában saját bemázolt arcával húzott vonalat a padlón, *Painter* (1995) című filmjének obszcén jeleneteiben pedig hatalmas, irányíthatatlan gumikézprotézisekkel felszerelve láthatjuk műtermében. McCarthy a sugallatai által vezérelt alkotó romantikus figuráját egy neurotikus állapotában dagonyázó, testi ösztönei foglyaként vergődő félnótásra cseréli. Az önreflexió destrukcióba torkollik John Baldessari *Cremation Project*jében (1970) is, amikor az alkotó elégette összes 1953 és 1966 között készült művét, majd az így keletkezett hamvakkal tovább dolgozott. A festészet itt már tulajdonképpen a művészetre általánosan is vonatkoztatható metaforaként működik. A festészet kritikája új alkotói pozíciók megfogalmazására teremt alkalmakat.

Az akciófestészetre adott feminista válaszról szóló részletes, magyar nyelvű elemzést Sturcz János *A heroikus ego lebontása* című kötetében olvashatunk. E női alkotók – a szerző szavaival élve – „a pollocki alkotói módszer fallokratikus vonásait figurázták ki”.¹⁹ A férfi nemi szerv és a gesztusfestészet (vagy tágabban értelemben véve a nyomhagyás) attribútumainak gondolati párhuzamát támadja meg többek között Shigeo Kubota ikonikussá vált *Vagina Painting* (1965) című műve, valamint Niki de Saint Phalle performanszorozata, melyben a művész festékekkel feltöltött lufikat szétlőve generált absztrakt képfelületet. Hozzájuk képest líraibb megközelítést képviselt Janine Antoni, aki *Loving Care* (1993) című alkotása esetében hajával helyettesítette az ecsetet, és egész testét aktivizáló gesztusaival – kvázi felmosva a padlót, és ezáltal e gyakran női munkának titulált tevékenység mondén jellegét is hangsúlyozva – sajátította ki a kiállítóteret (7. kép). Bizonyos női alkotók – például Joan Snyder, Louise Fishman vagy

¹⁹ STURCZ János: *A heroikus ego lebontása*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006. 26.

Mary Heilmann – festészeti munkásságában azonban maga az expresszív gesztushasználat, pontosabban egy-egy individuális jelrendszer szolgál a női lét tapasztalatainak kifejezésére, a szintén „férfiasként” interpretált hard-edge festéssel is szembehelyezkedve.²⁰

A festészet kiterjesztéseként értelmezhetjük továbbá azokat a műveket is, amelyek esetében a „a vászon méreteihez és jellegéhez kapcsolódó régi beidegződések [...] áthelyeződnek a helyiség háromdimenziós méreteire”.²¹ E megfogalmazás Allan Kaprow-tól származik még az 1960-as évek elejéről, és a térbeli dimenziókkal bíró tárgyként vizsgált kép ideájához kapcsolódó mediális fordulópontot írja le, valamint az installáció műfajának kibontakozására utal, de olyan kortárs expanzív törekvések tekintetében is érvényesnek tűnik, mint Angela de la Cruz a hagyományos képsíkot térbe fordító és agresszív szobrászati gesztusoknak alávető munkái (8. kép), vagy Katharina Grosse építészeti konstrukciók derékszögeit feledtető, léptékváló gesztusokkal megalkotott, megalomán térfestményei. Anne Ring Petersen művészettörténész Grosse szórópisztollyal készült művei kapcsán azt emeli ki, hogy azok egyetlen „ecsetvonással” kötik össze a padlót, a falat és a plafont, így a test térben és időben lejátszódó mozgásának, festői performanszának makroszkopikus lenyomatait hozzák létre.²² Az efféle műfaji hibridizáció azt a célt szolgálja, hogy kiragadva a festészetet fali pozíciójából és hagyományos narrátori szerepköréből, új érzékelési és gondolati régiókat aktivizáljon.

2.4. Kibernetikus áthallások

A festői nyomhagyás lehetőségeinek skáláját szélesíteni képes gépi technológia – az ember testi-lelki-szellemi tartományaiba hatolva, azokat megtoldva – újabb megközelítési módokat hozott e diskurzusba. Olyan alkotói gyakorlatokra gondolhatunk itt, melyek tudatosan használják a mechanikusság esztétikai paradigmáját, direkt módon vagy éppen átkeretezve idézik meg az ipari termelés utilitárius logikáját. Itt említhetjük Jean Tinguely önmagukat megsemmisítő mechanikus rajzolószervezeteit (*Méta-Matics*, 1955–1959), Pinot Gallizio a festővásznat gyártószalagként elképzelő művét (*Industrial*

²⁰ HOCHDÖRFER, Achim: How the World Came in. In: Uő. – AMMER, Manuela – JOSELIT, David (eds.): *Painting 2.0. Expression in the Information Age* (exh. cat.). Museum Brandhorst, Prestel, München, 2016. 19.

²¹ KAPROW, 1998. i.m. 18.

²² PETERSEN, Anne Ring: Painting Spaces. In: Uő. et al. (eds.): *Contemporary Painting in Context*. Museum Tusulanum Press – University of Copenhagen, Koppenhága, 2013. 132.

Painting, 1958), a Gutai-csoport titkárának, Akira Kanayamának távirányítós festőrobotját (*Remote-Controlled Painting Machine*, 1957) vagy Rebecca Horn olykor protézisként, máskor falra szerelhető monstrumként megjelenő kibernetikus alkotásait (*Pencil Mask*, 1972; *Painting Machine*, 1988). Műveik – a (gesztusalapú absztrakt) festészet múltjára való reflexió mellett – az ipari gyártás merev szisztematikusságára és dehumanizáló jellegére parodisztikus játékosággal vagy a sérülékenységgel felmutatásával válaszolnak. Időben hozzánk közelebbi példa még Sun Yuan és Peng Yu *Can't Help Myself* című, a 2019-es Velencei Biennálén bemutatott – hatalmas vitrinbe zárt, az agresszivitás asszociációját is hordozó – bestiális robotja, mely automatizált gesztusaival egy vérszerű folyadékot ken szét és terelget a felületen (9. kép). Továbbá Liu Xiaodong *Weight of Insomnia* (2015–) című panorámakép-ciklusa, melyet egy, a művész ecsetvonásait elemző, CCTV-kamerákkal összekötött festőgép készített. A kérdés, hogy megszemélyesíthető-e egy mechanikus apparátus, vagy még mindig a gépet működtető individuum döntései a meghatározóak? Milyen mértékben képes mindez befolyásolni a végeredményt, illetve kire ruházódik a performativitással összekapcsolódó felelősség: a szignatúra terhe?

Több hazai alkotó munkáiban is látható, ahogy a festékanyagok által hordozott klasszikus minőségekkel ringbe szállnak a pszeudoorganikus áramvonalasság vágyképét hordozó ipari materiálisok. A mindennapok porát levető tárgyak a többgenerációs festészetől kölcsönöznek eleganciát. Kristóf Gábor *Heidi absztraktjai* (2014–) című sorozatában (10. kép) nyomdai melléktermékek – elhasznált nyomólemezek és nyomóköpenyek – alakulnak át lírai-monokróm festmények csendben működő analógiáivá. A nyomtatási előzmények egymásra rakódó, töredékes képi maradványai egy önmagát generáló absztrakciós processzus során épülnek fel. A festészet rugalmas kategóriájába való gondolati behelyettesítés művelete során felerősödik e munkák felszínének időt magukba sűrítő történetisége. Nemes Márton installatív festészeti megoldásai is felbolygatják a műfajhoz kapcsolódó konvenciókat. A dekonstruált vásznak síkjából előlépő, dinamikus formációkat öltő falécekre színátmenetes PVD-bevonattal ellátott rozsdamentes acéllemezek, fényvisszaverő vinylfóliák és más, szemképráztató fizikai tulajdonságokkal rendelkező műanyagok kerülnek. E szintetikus tobzódás sürgető tempójára a festékfröcskölés az adekvát reakció: a lézervágás, a szinterezés, a hajlítás és egyéb gépi technológiák által biztosított tökéletes felületek a neon festékpöttyök szertelen révületével találkoznak. Nemes munkáiban az akciófestészet gátlásokat mellőző

gesztusai a kaliforniai minimalizmus optimizmusát és lakkfétisét is felelevenítő divattrendeken átszűrve jelennek meg.²³

A festészet továbbá mindig is párbeszédet folytatott a kétdimenziós leképezésre alkalmas technikai médiumokkal és a szem normális működését „megtoldó” optikai eszközök lehetőségeivel, így forrásként tudta használni többek között a camera obscura képét, a mikroszkóp lencséjén keresztül érzékelhető világot és a fényképet, majd az ahhoz kapcsolódóan kibontakozó mediális forradalmat. A jelenkorban pedig a digitális képiség és a virtuális valóságok esztétikája azok, amelyek sajátos vizualitását egy sor kortárs festő idézi meg munkásságában és amelyekbe e kísérletek által a festészet jövőorientált lehetőségeit vetítik.²⁴

A festészet hagyományosan lassú műfaja ugyanis még a digitális képek körforgásának embertelen tempóját is képes kikezdeni. Úgy lép kölcsönhatásba vele, hogy annak heterogén és efemer vizuális tapasztalatait formai kódokként sajátítja ki, és teszi személyessé. Az ember-gép kapcsolat utópikus célképzeteit elhomályosítva a digitalitás egyre inkább valósággá szervesül, és így a festészet jelenkori beidegződéseit is átítatja. A posztdigitális festészet alapmotivációját többek között az a felismerés adja, hogy a digitális képiség anyagiba fordítása gazdagítja az alkotó eszköztárát. Az analóg és a digitális összefonódásai a táblaképfestészet körülhatárolt konvencióira és a digitális szféra erősen kontrollált vizuális logikájára egyaránt rávilágítanak. Az e kettő között navigáló művész jelen idejű dilemmáit a posztdigitális festészeti nyelvezetekben kirajzolódó törésvonalak konzerválják.

E problémakör meghatározó teoretikusa, Florian Cramer szerint a posztdigitalitás fogalma a „dotcom korszak”, azaz a digitális forradalom lecsengését és historikussá válását követő ezredfordulós paradigmaváltásra vonatkozik, amit a technopozitivisták lendületből való kiábrándultság jellemez, és ami a romantika és az Arts and Crafts-mozgalom elveit felidézve, a gépi apparátus dominanciájának ellenállva tér vissza az egyéni kézjegy ünnepléséhez. A digitalitás sajátos mutációiból létrejövő képi stratégiák alkalmazását a szerző egyfajta „neoanalóg DIY” attitűdként írja le.²⁵

²³ VETŐ, 2021. i.m. 7.

²⁴ E fejezet további bekezdéseiben egy korábbi publikációmra támaszkodtam: VETŐ Orsolya Lia: Az alapértelmezett beállítások módosítása. A festészet és a digitális képalkotó eljárások áthallásai. *Új Művészet*. 2020. 10. szám. 4–8.

²⁵ CRAMER, Florian: What is Post-Digital? *APRJA*. Volume 3. Issue 1. 2014. 11–13.
web: <http://lab404.com/142/cramer.pdf> (letöltés: 2023.03.31.)

Luke Smythe művészettörténész *Pigment vs. Pixel* című tanulmányában a pigment- és fényalapú képiség ellentendenciáit feloldó, a digitális nyomtatás eszközparkját is gyarmatosító kiterjesztett festészet jelentős képviselői között Albert Oehlent, Christopher Woolt, Wade Guytont és Fabian Marcacciót említi, akik művészetükben a taktilis és immateriális szférák egymásba oltásával dolgoznak. Alkotói folyamataik során komplex mimetikus eljárásokkal mossák el a műfaji határokat.²⁶ Az anyagi és anyagtalan formátumváltásaiból fakadó adatvesztés esztétikáját hordozó glitchek és egyéb képhibák e diskurzus népszerű motívumaiként utalnak arra, hogy a technológia irányításának képessége csupán illúzió. A hazai kortárs művészeti színtéren Fridvalszki Márk egyes sorozataiban merülnek fel hasonló kérdések: a digitális transzfer, illetve print használatától szinte elválaszthatatlan idézetjellegű a festék elcsúszásai és egyéb esetlegességei korrodálják.

Az új médiumok irányába csápokot növesztő, vizuális áthallásokat mozgósító poszt digitális festészet elméleti diskurzusát a posztinternet tágabb fogalmi keretei tovább árnyalják.²⁷ Gene McHugh művészeti író szerint ez egy olyan állapotot jelent, melyet az internethasználat hétköznapivá válásával való szembesülés határoz meg, és amelyben az internet a művészet médiumaként is feltűnhet.²⁸ Artie Vierkant képzőművész ezért beszél a posztinternet kapcsán a kultúra teljes spektrumára kiható szemléletváltásról. Szerinte az is jelzi a fordulat jelentőségét, hogy e művek értelmezése esetében a nyelv és a szemiotika metaforái helyett az alkotások osztályozása és értékelése tulajdonképpen az online közösségek által artikulálódó, nyelvtől független esztétikai kategóriák – formatervezett ecsetvonások, gradiensek, transzparens layerek és más „keresőcímkés” hivatkozások – mentén történik. A művek eszerint inkább léteznek digitális cseretárgyakként, mint valós térben befogadható, egyszeri alkotásokként.²⁹

²⁶ SMYTHE, Luke: *Pigment vs. Pixel: Painting in an Era of Light-Based Images*. *Art Journal*. Vol. 71. No. 4. Winter. 2012. 105–110.

²⁷ A posztinternet művészetről 2015 szeptemberében két magyar nyelvű írás is megjelent: NÉMETH Szilvi: *OK computer. A nagy poszt-internet art összefoglaló*. *Artmagazin online*. 2015. <https://www.artmagazin.hu/articles/essze/7eb6028017617b2cd2d2eeb96d0f94ad> (letöltés: 2023.03.31.) RIEDER Gábor: *A posztinternet művészetről*. *Artlocator Magazine*. 2015. <https://artlocatormagazine.hu/rieder-gabor-a-posztinternet-muveszetről/> (letöltés: 2023.03.31.)

²⁸ MCHUGH, Gene: *Post Internet*. Link Editions, Brescia, 2011. 5–6. web: http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf (letöltés: 2023.03.31.) vö. AYCOCK, John: *Painting the Internet*. *Leonardo*. Vol. 41. No. 2. 2008. 112–113.

²⁹ VIERKANT, Artie: *The Image Object Post-Internet*. 2010. http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf (letöltés: 2023.03.31.)

A mediális hibritiás jelenléte tehát kikerülhetetlen ebben a diskurzusban, emellett, vagy ezzel átfedésben pedig számos, a digitalitás kontextusából származó képi elem és megoldás ismerhető fel e művekben. A számítógépes szoftverek vizuális effektusai, a filterek és a torzítások megannyi módja, a pixeleség nosztalgája, a virtuális tér végtelenbe futó perspektívája és a digitális anyagtalanságot sugalló tökéletes színátmenetek a festészet hagyományos szervezőelvi közé is képesek beékelődni. Mindezek gyakran a komputerélmény fluid ikonográfiájából kivonatolt motívumokban érhetők tetten, elvegyülve a festészeti tradíció korábbi referenciái között.

E jelenség szorosan összefügg a számítógép kreatív metagépezetként való elismerésével és a grafikus felhasználói felület – Graphical User Interface (GUI) – technikatörténeti fejlődésével is. Az interfész komplex grafikai kialakítása a '60–70-es években még másodlagos volt, hiszen hatalmas gépigény szükségeltetett a legegyszerűbb vizualizáció kivitelezéséhez is.³⁰ Ivan Sutherland 1963-as, *Sketchpad* című programja digitalizálta elsőként a nyomhagyás gesztusát, ezt követte Richard Shoup *SuperPaint*-je 1973-ban, megnyitva a 8 bites rajzoló- és festőrendszerek korszakát, majd a technológiai feltételek kikristályosodásával párhuzamosan egyre kifinomultabb megoldások születtek.³¹ A képszerkesztő szoftverek szövevényes evolúciós folyamatából kiemelkedő Photoshop és a Microsoft Paint státuszát mára a spóraszerűen terjedő online szerkesztőfelületek és telefonos alkalmazások relativizálják. Míg az elektronikus alkotói platformok célja a kezdetektől fogva az emberi kézjegy minőségéhez való felzárkózás volt, a posztdigitális festészet előszeretettel tér vissza e történeti fejlődés vizuális mellékvágányaira.

A korai képszerkesztő programok korlátozott expresszivitását hozzák játékba Albert Oehlen *Computer Paintings* (1990–2008) című sorozatának digitális nyomvonalai. A lépcsőzetesen elrendezett pixelekkkel, az úgynevezett „staircase-effektussal” Oehlen egyszerre figurázza ki és hivatkozik a dinamikus festői kézjegy mítoszára.³² A fekete-fehér kompozíciók indázó motívumláncolatainak fluiditását megszakítják a különböző textúrákat mímelő digitális mintázatok, illetve a képi szövetbe rejtőzködve szervesülő tipográfiai elemek. A művész alig érzékelhető, manuálisan eszközölt módosításokkal

³⁰ NEGROPONTE, Nicholas: *Being Digital*. Hodder & Stoughton, London, 1995. 90.

³¹ NAPPI, Maureen: Drawing w/Digits_Painting w/Pixels: Selected Artworks of the Gesture over 50 Years. *Leonardo*. Vol. 46. No. 2. 2013. 164.

³² SMYTHE, 2012. i.m. 111.

bontja meg a rideg hatású, élesen elváló formákat: szórófestékekkel és lazúrokkal biztosít organikus jelleget bizonyos gesztusoknak.

Különbéle megközelítéseken keresztül ugyan, de a digitális vizualitás és a festői nyomhagyás tradíciójának kölcsönhatásai mutatkoznak Christopher Wool, David Reed, Jeff Elrod, Christine Streuli vagy Laura Owens egyes képciklusaiban is. Az egyéni kézjegy képi jelenlétének modernista éltetésére elektronikusan létrehozott felületek asszociációit hordozó, olykor negációs szándékkal bíró gesztusokkal reflektálnak. Owens munkáiban az érintőképernyő logikája és a digitális rádióeszköz mágikus rétegfeltáró aspektusa tükröződik (11. kép). A lezser firkálás elektronikus platformokon örökké manipulálható, filterezhető mozzanatait hibrid alkotói folyamata során pasztózus anyagisággal rögzíti. Batykó Róbert elmúlt években készült olajfestményei szintén felfedik digitális előéletüket. Itt azonban a számítógépes műveletek utóképszerű ábrái – játékos módon – a geometrikus absztrakció páncélzatát öltik magukra.

Az ilyen művek esetében a főhős a kurzort és az ecsetet irányító egyén, aki az adott felületen navigálva alakítja ki sajátos, gyakran az absztrakció történetéből is ismerős elemeket felvonultató jelrendszerét. Florian Cramer szerint a posztdigitális alkotások értelmezésekor a hangsúly a szimbolikusság helyett az indexikus viszonyra kerül, tehát a nyomra és annak kontextusára, mely a techno-politikai közeggel szemben önrendelkező szubjektum metaforájává válik.³³ A digitális médiumokat kutató Justin Hodgson mindezt a művész kezelőképernyők, szoftverek, formák, formátumok és platformok labirintusában zajló, határokat feszegető harcaként írja le, valamint kifejti, hogy a mű ember és gép interakciójában ölt testet, ahol a grafikai programok egyfajta alkotói protézisként foghatók fel.³⁴

A virtuális ecset esetében a művész egy számtalan paraméterében optimalizálható pszeudoeszközzel dolgozik, ahol a nyomok spontaneitása és élő karaktere mindig megkérdőjelezhető. Emellett az ecsetvonások folytonossága is illuzórikus, hiszen legtöbb esetben egy motívum szoros egymás mellé rendelése adja a mozgolódó animizmus érzetét. Ez figyelhető meg Arno Beck, Eric Shaw vagy Mathew Zefeldt bizonyos sorozataiban is, melyekben a gyakran azonos távolságra elhelyezett, klónozott jelképek sziluettszerű útvonalakat és vektorokat rajzolnak ki (12. kép). Egy ókori szoborfej, egy kártyalap vagy egy egyszerű körforma is válhat e gesztusok formai kiindulópontjává. A

³³ CRAMER, 2014. i.m. 19–22.

³⁴ HODGSON, Justin: *Post-Digital Rhetoric and the New Aesthetic*. The Ohio State University Press, Columbus, 2019. 128–131.

valódi ecset organikus csúszásával és irányított formátlanságával szemben a digitális formakészlettel történő pecsételés mindig szakadozott és jelzésszerű marad. Ebben a viszonyrendszerben az ecsetvonás is csak egy ikon a sok közül, mely a vászon felületén tetszőlegesen rendezgethető.

Ahogy e néhány példa is mutatja – persze nem maradhat ki a sorból Keresztesi Botond vagy a posztdigitális pop címke megalkotója, Oli Epp sem –, a posztdigitális festészet formai és tematikai szempontból is rendkívül szerteágazó. E művek kultúrához való viszonya talán a remix alkotói módszerében fejeződik ki leginkább. A heterogén felületek képi adatbázisában a digitális hatások mellett sok esetben megtalálhatóak a médiából, számítógépes játékokból, rajzfilmekből és képregényekből származó töredékek. Az előképek tartománya emellett gyakran érintkezik a művészettörténettel is, többek között a szürrealista képi hagyománnyal. Az ismerősnek ható motívumok olykor a számítógépes torzítási módszerek tárházát kiaknázva, szabadon alakítható – tükrözhető, nyújtható, gyűrhető, csavarható – dologként ábrázolva, máskor szivárványba mártva, a gyermekkor hallucinációin átszűrve jelennek meg. E művészek munkáit jellemzi ugyan a visszavágyódás a táblaképi tradíció múltjába, bizarr képzettársításaikon és a decens jó ízlést látványosan elvető attitűdjükön keresztül mégiscsak egyfajta kiterjesztését képviselik a festészetnek. Transzhumanista törekvéseik során kísérletet tesznek az emberi minőség digitális modellezésére vagy mesterséges intelligencia segítségével történő szimulációjára, hogy aztán mindazt újra képpé formálhassák.

3. Elméleti közelítések

A festészet expanzív törekvéseit mindig is a festészet mibenlétét érintő kérdések látták el üzemanyaggal. A következőkben olyan elméleti nézőpontokat mutatok be, melyek hozzájárulnak ahhoz, hogy a befogadó közelebb kerüljön a képfelszín alkotó nyom- és jelstruktúrák mágikus szövetéhez, ugyanakkor a téma tágasabb kontextusát is meghatározzák. A „3.1. Újromantikus tendenciák” című fejezetben az ecsetvonások asszociatív dimenzióját is gazdagító világnézeti paradigmaváltás hatásait vizsgálom, a „3.2. A festészeti gesztus vitális karaktere” című részben az alkotó szubjektum és a nyomhagyás materiális feltételeinek összefüggéseivel foglalkozom, a „3.3. Massza” című szakaszban pedig a formátlan anyag és a jelként konceptualizált nyom közti feszültség elemzésén keresztül keresem a festészeti gesztus képi szereplehetőségeit.

3.1. Újromantikus tendenciák

Az utóbbi pár évtizedben egyre inkább érezhető, hogy átléptünk egy olyan korszakba, melyben a posztmodern játéktér már nem biztosít kellően tágas feltételeket a képzeletnek. Egyes gondolkodók, mint például Alan Kirby filozófus, amellet érvelnek, hogy a posztmodern letűnésével egy pszeudomodernista disztópiába keveredtünk, mely csak mímeli a progressziót, valójában azonban a távoli múlt irányába mozdul, szinte törzsi módon.³⁵ A PoPoMo³⁶ szemléletmódjában – mely a szépirodalmi fókuszú poszt-posztmodernből képzett mozaikszó – vagy az ehhez egyfajta leágazásként kapcsolódó New Sincerity³⁷ irodalomelméleti meghatározásában fontossá válik az érzelmek rehabilitációja, a meghaladottnak vélt nagy elbeszélések visszaállításának vágya, valamint a romantika hagyatékának újragondolása. Ezzel párhuzamos jelenség többek között: a politikai és kulturális szférák egymást inspiráló átrendeződéseit holisztikus egységben elemző metamodernizmus,³⁸ az alternatív valóságok védelmező erejében

³⁵ KIRBY, Alan: The Death of Postmodernism And Beyond. *Philosophy Now*. Issue 58. November/December. 2006. 34–37.
web: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (letöltés: 2023.03.31.)

³⁶ NEALON, Jeffrey T.: *Post-Postmodernism: or, the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford University Press, Stanford, 2012.

³⁷ KELLY, Adam Maxwell: David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel-Nicholson-Roberts. *Orbit: A Journal of American Literature*. Vol. 5. Issue 2. 2017. 1–32.

³⁸ VERMEULEN, Timotheus – AKKER, Robin van den: Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. Vol. 2. 2010. 1–13.

bizakodó eszképzizmus vagy az érzelmek új, kiemelt státuszát kimutató emo-romantikus fordulat³⁹. Ezek az egymással gyakran átfedésbe kerülő újromantikus gondolat kísérletek a késő kapitalista, posztfaktuális kilátásokkal dacolva fogalmazznak meg olyan gyógy módokat, melyek ellenpontozzák a Max Weber által varázstalanításként⁴⁰ megfogalmazott tendenciát, továbbá a jövő zálogaként felfogott technológia iránti elkötelezettséget egy, a természettel – mind egyéni, mind közösségi szinten – harmonikusabb, kevésbé célelvű viszonyra cserélik. A romantika tündérmesékhez és rémálmokhoz való vonzódása szintén átszivárog a kortárs művészet szubjektív asszociációláncolatok sodrásában formálódó felvetéseibe. Ráadásul az utóbbi években egyre többet olvashatunk hi-tech boszorkányokról, fiktív entitásokról, egyszerre futurisztikus és archaikus társadalmakról, előjeleiket elbizonytalanító utópiákról, kibergótikus horrorról,⁴¹ goblinizációról⁴² és más, Wunderkammerekbe vagy E.T.A. Hoffman-mesékbe illő különlegességekről, melyek a képzelet kísérleti terepévé alakítják a gyakran látványipari hatásokkal is felruházott képzőművészeti víziókat.

Mindez nem hagyta érintetlenül a festészeti gesztusok használatának inspirációs bázisát sem: a mára gyakran citátummá silányuló ecsetvonások a romantika irrealizmusával találkozva új identitásokat vesznek fel. E festői nyomok és fiatal rokonaik, a síkos tapintású felületek, nyúlványok, tüskék, cseppek, kristályok, láncok és steppelt rajzolatok együtt íródnak a kortárs műalkotások titokzatos szövedékeibe. Az ecsetvonások új alakváltozatait nem elégséges pusztán formai szempontok mentén taglálni, ha nem akarjuk, hogy a gesztusalapú absztrakció jelenkori szálai a műtárgypiac tükörtermeibe vezessenek, ahol a művész kézjegyét őrző festészeti gesztus az anyagi tőke metaforájaként tűnik fel. Érdeemes tehát az ecsetet visszamártani az „álmok tejébe”⁴³, a mítoszok és elméletek főzetébe, melyben egymás mellett bukkhatnak fel az

³⁹ NOVOTNÝ, Michal: The Emo-Romantic Turn. *Mousse Magazine*. 2018.

<http://moussomagazine.it/emo-romantic-turn-michal-novotny-2018> (letöltés: 2023.03.31.)

⁴⁰ SZELÉNYI Iván: Varázstalanítás – jegyzetek Max Weber modernitáselméletéhez. *Holmi*. 2014/11. 1395–1405.

web: http://epa.niif.hu/01000/01050/00131/pdf/EPA01050_holmi_2014_11_1395-1405.pdf (letöltés: 2023.03.31.)

⁴¹ GYŐRFFY László: „Földalatti hatalmakkal paktáló lények” – kibergótikus tendenciák a kortárs képzőművészetben. *Artportal*. 2023.

<https://artportal.hu/magazin/foldalatti-hatalmakkal-paktalo-lenyek-kibergotikus-tendenciak-a-kortars-kepzumuveszetben/> (letöltés: 2023.03.31.)

⁴² NEMES Z. Márió – MIKLÓSVÖGYI Zsolt: Goblinizáció és kibergótika. *Artportal – Crocodile Dandy podcast-sorozat*. 2023.

<https://artportal.hu/magazin/goblinizacio-es-kibergotika-megjelent-a-crocodile-dandy-masodik-adasa/> (letöltés: 2023.03.31.)

⁴³ Itt a 2022-es Velencei Biennálé Leonora Carringtontól kölcsönzött címére és tematikájára utalok.

abszontológia⁴⁴ hiánnyal kapcsolatos észrevételei, a poszthumanizmus abszurd apokalipszisforgatókönyvei, a sötét ökológia⁴⁵ derűje vagy akár a felnőttkor bojkottálásának cukizmusként újracsomagolt tragikomikuma. E felvetések elkülönítése és meghatározása helyett azonban inkább egymás mellé rendelődésük ténye a figyelemre méltó. E jelenség kifejezhető a lapos ontológia fogalmával is, mely az *extrodæsia – Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz* című kötet szerzőinek definíciója alapján egy „olyan lételmélet, amely szerint az emberi és nem-emberi létezők nem a létezés különböző hierarchikus lépcsőit fogadják el, hanem mind ugyanazon a síkon találhatók”.⁴⁶ Ezt a rizomatikus, alá-fölrendeltséget tagadó burjánzást erősíti meg az is, hogy az egyes elméleti narratívák között inkább az átjárás és a hibridizáció jellemző, mint az ellentmondások: a különböző teóriák egymásba olvadnak. A kortárs művészetelmélet bizonyos szövegei egy össze-összeecsúszó rétegekből épülő mitológiai kánont alkotnak, melyben – ha a festészet felé fordítjuk tekintetünket – az ecsetvonás virális entitássá, testnedvvé, varázsitallá, rituális objektummá válhat, attól függően, hogy milyen gondolati rendszer díszleteként szeretnénk értelmezni.

A festészet természeténél fogva nyit ablakokat alternatív világokra, melyek a valóságtól eltávolodni vágyó egyén célpontjaivá válhatnak.⁴⁷ A képekben való ösztönös elmerülést azonban meg-megakasztják bizonyos intellektuális tényezők. A festészet évszázadok óta formálódó szabályai a mindenkori képfelszín egy hivatkozásokban és utalásokban gazdag felületté alakították. A művek komplex módon kódolt jelentésrétegei – többek között a kompozíciók erővonalainak, az öröklődő szimbólumoknak vagy a festői nyomok jellegzetességeinek vizsgálatán keresztül – kulturális ismereteinket bevetve olvashatóak ugyan, de e tudati művelet ígézetében elhalványodik a képek mágneses vonzása. A művész és a befogadó így könnyen a festészettörténet aknamezején találhatja magát, ahol még a legóvatosabb mozdulatok is gyakran hirtelen feltáruló referencialáncolatok végtelen szféráiba vezetnek. Ez a hálózatszerűség egyfelől hozzájárul egy kollektív asszociációs bázis működéséhez és elevenen tartásához, de egyúttal egy csapdaszerű helyzetet is teremt: az egymásra rakódó információk

⁴⁴ LOVÁSZ Ádám: *The System of Absentology in Ontological Philosophy*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016.

⁴⁵ MORTON, Timothy: *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press, New York, 2016.

⁴⁶ HORVÁTH Gideon – SÜVEGES Rita – ZILAHY Anna (szerk.): *extrodæsia – Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz*. Typotex, Budapest, 2019. 37.

⁴⁷ Ebben és a következő négy bekezdésében egy korábbi publikációmra támaszkodtam: VETŐ Orsolya Lia: Menekülési útvonalak. Elvágódás a képzelet tereibe. *Új Művészet – Párhuzamos valóságok* című elméleti melléklet. 2021. 9. szám. 4–6.

szorításában a művek és a művészek elveszítik autonómiájukat, a párhuzamosan gyarapodó alkotói gyakorlatok exponenciálisan növekvő képi adatállományában pedig inflálódnak az egyéni felvetések. Mindezt tovább bonyolítja a kortárs zenében tökélyre fejlesztett sample-kultúra, mely a képzőművészet területére is átszivárgott: a korábban tiltólistás plágium – vizuális átemelésként újradefiniálva – a kreatív keverőpult egyik alapeszközévé vált.⁴⁸

E kihívások vonzásával szemben a kortárs festészetben is egyfajta elvagyódás, egy primer, közvetlen kifejezés lehetőségeit kutató alkotói attitűd jeleit lehet érzékelni. Egy olyan szemléletmód felerősödését, amely nem egy relacionista koordinátarendszerben képzelel el a művészetbefogadást, hanem a nyelvi-konceptuális, diskurzusalapú közeget elhagyva, a romantika álomszerű vízióit és túlérzékenységét, a szecesszió kivonulási kísérleteit vagy éppen az outsider art pszichológiai értelemben vett határátlépéseit felidézve keres magának új terepeket. A párhuzamos valóságokba menekülés azonban már rég nem az „idegennel” való szembesülés orientalista-turisztikai vágyából táplálkozik, hanem abból az igényből, mely a megismerhetőnek feltételezett világot egy alternatív viszonyrendszerre kívánja lecserélni. A nyers valóság kritikai módszerekkel történő megközelítése és elidegenítése helyett az eszképzizmus jelenségével találkozunk: mintha létezne egy „esc” billentyű, melynek megnyomásával egy szubjektív szeszélyek mentén formálódó közegbe kerülnénk, ahol az individuum érzékenysége merőben új tapasztalatok által alakulhat tovább és bontakozhat ki. Boris Groys filozófus, médiateoretikus mindezt a társadalmi kommunikációból való kilépés szándékával hozta összefüggésbe, de szerinte a kivonulást mindig követi egy radikális felülvizsgálat és visszatérés.⁴⁹

Stefanie Kleefeld kurátor, műkritikus 2016–17-ben három olyan, egymással összefonódó képzőművészeti kiállítást – *Fantázia* (2016), *Gesztusok és kifejezés* (2016) és *Autenticitás. Az autentikus nem-autentikus* (2017) – is rendezett a Halle für Kunst Lüneburgban, melyek e kérdéskörhöz társíthatóak. Az anyagok válogatása során kifejezetten arra törekedett, hogy eltávolodjon a hivatkozásokkal telítődelt kortárs diskurzusok kritikai szemléletmódjától és olyan, gyakran anakronisztikusnak címkézett fogalmakkal kezdett el dolgozni, mint a képzelet vagy az expresszivitás, ami viszont

⁴⁸ BOURRIAUD, Nicolas: *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Lukas & Sternberg, New York, 2012. 18.

⁴⁹ GROYS, Boris: A művészeti kommentár helyzete ma. *Balkon*. 2000. 12. szám.
web: http://balkon.art/1998-2007/balkon_2000_12/groys_text.htm (letöltés: 2023.03.31.)

természetesen nem jelentett önreflexió nélküliséget.⁵⁰ Egy olyan tendenciaként azonosítható jelenségre tapintott rá, melynek kapcsán egyfajta „tudatos naivitásról” (informed naivety) beszélhetünk. E szókapcsolat a most aktív művészgenerációk hibrid identitására, ellentmondásos nézőpontjaira is rámutat. A jelenkor alkotóit ugyanis még meghatározza a posztmodern kor iróniája és relativizmusa, de mindez átfedésbe kerül az őszinteség, a kifejezés, az érzelmi telítettség vágyával. Különböző kulturális logikák közötti szabad mozgásról van tehát szó, amiben ambivalens módon a romantika újraeredése, a nagy narratívák iránti vágyakozás és a posztmodern tanulságai egyszerre kapnak szerepet.⁵¹

Egy évtizeddel korábban, 2004-ben, egy kimondottan a romantika újjászületését tematizáló kortárs festészeti kiállítás és előadássorozat is megrendezésre került a Schirn Kunsthalle Frankfurtban, *Ideális világok – Újromanticizmus a kortárs művészetben* címmel. Az itt bemutatott képek az 1980–90-es évekbeli művészet társadalmi szerepvállalásaival és dekonstruktivista attitűdjével szemben a paradicsomi, a szép és a mágikus tartományokba kívánczóság óhaját közvetítették.⁵² A romantikára tehát nem pusztán lezárult történeti korszakként tekinthetünk, hanem gondolhatunk rá egy bizonyos értelemben jelenleg is érvényben lévő vagy legalábbis újraaktiválható világképként, filozófiaként. Marteen Doorman 2000-es évek elején megjelent, *A romantikus rend* című kötetében rávilágít, hogy bár az az úttörő, előremutató pozíció, melyet a romantika a 18–19. század során sajátjának mondhatott a művészetben, a 20. századra vesztett népszerűségéből, azonban mostanra láthatóvá vált, hogy a romantika eszméi hogyan törtek fel búvópatakként egy-egy avantgárd izmus expresszív törekvéseiben, a tudattalan, az irracionalitás iránti elkötelezettségében vagy a műfajköziségre való nyitottságában. A romantikus tájképfestők vonzódása a fenséges iránt az absztrakt expresszionisták szándékaiban, sőt, a minimalista képzőművészetben is továbbélt. Az Andy Warhol-féle brandteremtésben pedig az újraértelmezett zsenikultuszt ismerhetjük fel, de e fogalmak és esztétikai kategóriák mentén számtalan további, jelenkori párhuzam is feltárható.⁵³ Hivatkozik emellett a romantikára a Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker

⁵⁰ NOVOTNÝ, 2018. i.m.

⁵¹ TURNER, Luke: Metamodernism: A Brief Introduction. *Notes on Metamodernism*. 2015. <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (letöltés: 2023.03.31.)

⁵² HOLLEIN, Max: Ideal Worlds – New Romanticism in Contemporary art. *E-flux*. 2004. <https://www.e-flux.com/announcements/42711/ideal-worlds-new-romanticism-in-contemporary-art/> (letöltés: 2023.03.31.)

⁵³ DOORMAN, Maarten: *A romantikus rend*. Typotex, Budapest, 2006. 141–205. vö. *The Art of the Sublime* című kiállítás, Tate Britain, 2008.

nevével fémjelzett *Notes on Metamodernism*⁵⁴ című kutatási projekt is, amely a posztmodern utáni időszak kulturális paradigmaváltásában a romantika szellemiségét véli felfedezni, ahogy ez az észrevétel más, a kortárs helyzetre vonatkozó definíciós kísérletek tanulmányozása során is felmerül. Ha viszont visszafókuszálunk a társadalmi, közéleti és környezeti instabilitásra érzékenyen reflektáló, belső emigrációt sürgető alkotói felvetésekre, melyek talán napról napra egyre érvényesebbnek tűnnek, egy központi jelenség mindenképpen kirajzolódik: az érzelmi megközelítés felértékelődése. Vagy másképp: az új őszinteség (New Sincerity), az irónia rendszerkritikai apparátusának költői eszközzé történő áthangolása és megszelídítése. Ez az emo-romantikus fordulat tehát a kifejezés, az autentikusság és érzelmek középpontba állításában látja a művészeti színtér legfrissebb átrendeződésének kulcsmozzanatait.⁵⁵ Az alkotás ebben az összefüggésben már nem egy kritikai vagy interpretációs metódus részeként jelenik meg, hanem egy olyan tudatmódosító anyagként, ami a valóság helyett a fantázia színeiben játszó alternatívákat kínál fel. A hitelesség pedig az egyén illékony látomásaiból létrehozott univerzumok megtapasztalásán keresztül érhető tetten.

Ahogy azonban az a képzelettel kapcsolatban lenni szokott, olykor a szubjektív utópiák – vagy éppen disztópiák – is kollektív víziókba rendeződnek. A felhasznált motívumok archetipikus jellege vagy művészettörténeti beágyazottsága okán könnyen közös nevezőkre bukkanhatunk, ami által a privát vágyakat rögzítő képi programok is átfogóbb, globálisabb koncepciók vizualitásába sűppednek. Az árkadikus, a horrorisztikus, a mitologikus jelenetekbe vagy akár a regresszióba menekülő művészeti megnyilvánulásokban – melyeket számos kortárs alkotásban megfigyelhetünk – mégis közös, hogy a művészek e fikciókat belső tartalékaikból építik fel, és kapcsolódási pontjaikat egyre lazábbra fűzik a szépirodalmi és művészeti korpusszal. A művészek ugyan nem vonulnak ki a társadalomból, és munkáik kulturális attribútumait sem engedik el, de egyre merészebb eszközökkel vernek éket saját műveik és azok hagyományos referenciái között, hogy alkotásaik új vagy éppen ősi funkcióknak tudjanak eleget tenni.

A kortárs gesztusalapú festészet formalista olvasati lehetőségeit, illetve a posztmodern önanalízis állóképszerű nézőpontját is felülírta az újromantikus tendenciák eklektikája. A referenciák organikus hálózata emocionális szélsőértékeket képes megszólaltatni és a képzeletet a legkülönbözőbb képi asszociációk között engedi cikázni.

⁵⁴ VERMEULEN – AKKER, 2010. i.m. 1–13.

⁵⁵ NOVOTNÝ, 2018. i.m.

Az így létrejött esztétikai együttállások gyakran egy fiktív idő- és térbeli tartományban rajzolják ki a nyomok jelentésmezejét.

Fiona Rae gazdag motívumvilággal megalkotott művei esetében például festői jelekké transzformált betűk és egyéb tipográfiai karakterek, a művészeti múlt súlya alól felszabadított, pamacsos szélű gesztusátiratok, matricának ható állat- és virágmotívumok dominálják kompozíciókat (13. kép). A gesztusfestészet egykor még egzisztencializmussal eljegyzett, heroikus képzetei helyett Rae pillecukrok ízvilágára emlékeztető színharmóniái az infantilizálódó társadalom vizuális fragmentumait hozzák játékba könnyed líraisággal. Egy másik pozíciót foglal el Pieter Vermeersch, aki ecsetvonásokkal kiegészített márványablakból álló műciklusához társalkotóként vonja be a természetet (14. kép). Az ásványi anyagokat tartalmazó pigmentek jelen idejű felhordása a kemény felületre egyfajta tautologikus cselekedetként utal a márvány festőiségének múlt formálta geológiai tényére. A természetes metamorfózis során cizellálódó kőfelszín erezete még inkább hangsúlyozza az alkotó által átszellemített nyomokat. Vermeersch egy feledésbe merült földtörténeti kor kontemplatív csendjét idézi meg.⁵⁶ Kerstin Brätsch metszetábrászerű műmárvány objektjeiben és festészeti megoldásaiban is felfedezhető egyfajta elvagyódás (15. kép). Műveinek perspektívája nem idomul az antropocentrikus világnézethez, helyette inkább mintha mozgolódó baktériumok és vírusok közegebe csöppentünk volna. A ragyogó felületek absztrakt összjátékát figyelve a nézőben ősi lények szellemképei, lenyomatai villannak fel, de a digitális hatás is érzékelhető. A művész egy-egy sorozatán mesterembereket bevonva dolgozik. Feleleveníti többek között a papírmárványozás módszerét, a stukkómárványkészítést, az ólomüvegablak technikát, ezzel is tágítva a festészet jelenkori definícióját, valamint képviselve a kézműves eljárások használatában megnyilvánuló értékőrzést és a lelassulás kortárs vágyát. A poszthumanizmus közkedvelt fogalmával élve, munkáiban különböző esztétikai nyelvezetek fertőződnek egymásba. Az interpretáció kortárs lehetőségei közül a szövettani rétegek visszafejtése tűnik a legadekvátabb módszernek.

3.2. A festészeti gesztus vitális karaktere

A festészeti gesztus számomra az alkotói tevékenység játékterének központi entitása. Közeli vizsgálatának igényéhez az az elsősorban művészként, de befogadóként is megélt

⁵⁶ VETŐ, 2021. i.m. 7–10.

tapasztalat vezet, ahogyan a vászonra kent festék – olajos, folyós, elterülő vagy éppen sűrű, ragacsos, csillogó – melléknévi jelentlétével újra és újra találkozom, illetve, ahogyan az ecsetek vagy más eszközök irányváltoztatásai sajátos animizmussal átítatott jeleket teremtenek a kép felületén. A festészet aktusa során a gesztusok egyfelől az alkotó szubjektum hordozóivá válnak, másfelől materialitásukban önálló létre tesznek szert. A kérdés az, hogy milyen elméleti keretrendszer körvonalazódik az egyéni kézjegy szerepét felértékelő és önreflektív módon tematizáló kortárs festészet anyagközpontú, a fenomenológiával és a szemiotikával is érintkező olvasatának használatát során.

„Az ecsetvonások szinte szimbólumai a művészetnek” – állította Roy Lichtenstein.⁵⁷ A művész felnagyított, stilizált és aprólékosan megfestett vagy bronzszobrok formájába öntött, ecsetvonásokat ábrázoló műveket magában foglaló *Brushstrokes*-sorozatára utalva Konrad Bitterli művészettörténész megjegyzi, hogy Lichtenstein megszilárdította a festészeti gesztus további kutatásának konceptuális alapját.⁵⁸ A kéz használatával, az érintéssel és a materialitással ősi kapcsolatban álló festészet történetében – Lichtenstein paradigmikus műveit követően – a nyomhagyás „szubjektív-romantikus-expresszív”⁵⁹ formáit képviselő művészek sora stratégikusabb attitűdöt felmutató alkotókkal egészült ki. Elsőként e festészet elméleti-fogalmi kontextusának feltárása a céloom, a történeti háttér részletesebb elemzése, illetve a karakteres példák feltérképezése pedig a következő („4. Fordított fejlődéstörténet” című) fejezet tárgyát képezi.

Írásom központi motívuma, a festészeti gesztus fogalmának meghatározása során elsősorban Vilém Flusser filozófus e témában megjelent tanulmányára támaszkodom, mert egy sok irányba továbbgondolható értelmezést kínál. Definíciója szerint a festészeti gesztus „a test vagy egy hozzá kapcsolódó eszköz mozdulata”, amiben az akarat nyilvánul meg, ugyanakkor még sincs egy egyértelműen kimutatható ok-okozati magyarázat annak sajátosságaira.⁶⁰ A létrejött festészeti gesztus egyfajta érzelmi-szellemi állapotot rögzít. Artikuláltságának specifikumai révén szimbolikussá válik, jelentést közvetít, így rögtön a kulturális szférában kezdi el kifejteni hatását.⁶¹ Flusser szerint enigmaként kell

⁵⁷ COWART, Jack et al.: *Roy Lichtenstein: Beginning to End*. Fundacion Juan March, Madrid, 2007. 133.

⁵⁸ BITTERLI, Konrad: *Gestures: The Basics of Painting*. In: Uő. – KOST, Lynn – LUTZ, Andrea (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 9.

⁵⁹ HEGYI Lóránd: A „szubjektív-romantikus-expresszív” műtípus. In: Uő.: *Avantgarde és transzavantgarde*. Magvető, Budapest, 1986. 247–259.

⁶⁰ FLUSSER, Vilém: *Gesture and Affect. The Practice of a Phenomenology of Gestures*. In: Uő.: *Gestures*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2014. 1–2.

⁶¹ Uo. 4–7.

megközelíteni, beismerve, hogy kauzális analízissel nem kimeríthető, szabad jelenségről van szó.⁶² A „kimerevített, fagyott gesztusként” előttünk álló kép szemiotikai rétegzettségében elmerülve azonban egy folyamatosan gazdagodó és sűrűsödő, közvetlen, fenomenológiai tapasztalat bontakozhat ki. Szemiotikai, mivel egy adott festmény érzékelése esetében az egyes jelelméleti szintek – például az ecsetvonások vagy a színek kompozíció rétegeinek – eltérő olvasási módjai interakcióba lépnek. Illetve fenomenológiai abban a tekintetben, hogy a Flusser szerint absztraháló és szintetizáló hajlammal átítatott, illetve előfeltevések által determinált nyugati gondolkodással szemben ilyenkor termékenyebb a konkrét, előttünk megmutakozó képi valóság megfigyelését alkalmazni.⁶³

E szövevényes, állandóan mozgásban lévő, de mindig töredékes befogadási folyamat a festészetre vonatkozóan és általánosabb értelemben véve is megjelent már Maurice Merleau-Ponty fenomenológus írásaiban. A filozófus azt állítja, hogy „a láthatóság tartományába merülő látó nem sajátítja ki nézésével azt, amit lát: nézésével csupán megközelíti, kinyílik a világ felé”.⁶⁴ Egy másik szövegében pedig úgy fogalmaz, hogy „a látható egy kimeríthetetlen mélység felszíne”⁶⁵, melynek kutatását az arra irányuló kíváncsiság táplálja, hogy a dolgoknak van egy másik oldala, amit nem látunk, de feltételezzük, hogy létezik. Ezt a fajta beláthatatlanságérzetet, vitalitást és a festmény felületének közeli nézetében észlelhető atomizáltságot David Joselit művészettörténész egy írásában úgy ragadja meg, hogy a festményt az akkumulátorhoz hasonlítja, mivel a kép a rajta szereplő jelek által „érzetek lehengerlő sokaságát tárolja magában” szimultán módon.⁶⁶

Szintén Merleau-Ponty teóriája nyújthat kiindulópontot a szubjektum és objektum viszonyának festészetre is alkalmazható fenomenológiai modelljéhez. Merleau-Ponty szerint a szubjektum és a dolgok találkozásuk alkalmával formálják egymást, az „érintő és érintett között”⁶⁷ egyfajta „rejtélyes összefonódás”⁶⁸ történik. A dolgok tekinthetők

⁶² FLUSSER, Vilém: *The Gesture of Painting*. In: Uő.: *Gestures*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2014. 64.

⁶³ Uo. 65–70.

⁶⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice: *A szem és a szellem*. In: BACSÓ Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Kijárat, Budapest, 2002. 55.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan, Budapest, 2007. 162.

⁶⁶ JOSELIT, David: *Marking, Scoring, Storing, and Speculating (On Time)*. In: LAJER-BURCHARTH, Ewa – GRAW, Isabelle (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam, 2016. 11–14.

⁶⁷ MERLEAU-PONTY, 2002. i.m. 56.

⁶⁸ MERLEAU-PONTY, 2007. i.m. 165.

úgy, hogy a test „toldalékai vagy meghosszabbításai, beékelődnek a húsába”⁶⁹, a test pedig „rávetül a testet körülölelő érzékelhető egész tartományára”⁷⁰. A filozófus az észlelés kapcsán fejti ki ezen nézeteit, melyeket a tágan értelmezhető percepció folyamatán belül az anyagokkal való, jelenben történő interakció eseményére vonatkoztatva használom, egészen leszűkítve pedig a festő és a festészeti gesztus relációjában is alkalmazhatónak gondolom. Tehát nem túlzás talán a festészeti gesztust az alkotó kiterjesztéseként elképzelni, amit megerősít Richard Shiff művészettörténész vélekedése is, miszerint „a festő gesztusa/érintése (painter’s touch) egy metonimikus viszony hordozójává válik a művész vagy a néző emberi jelenléte és a műalkotás anyagi, konstruált fizikai jelenléte között”. A kép előtt állva ugyanis, amikor a művet „annak tapintásra utaló anyagi referenciáinak kontextusában értelmezzük” – Shiff szerint – „újraalkotjuk azokat a működésmódokat, ahogyan a test és az érzékszervek a világhoz kapcsolódnak”.⁷¹

Az alkotó és a festett felület közti kölcsönhatásról, mely a taktilitás révén egy érzéki együttállásként is megközelíthető Ewa Lajer-Burcharth művészettörténész 2017-es, *The Painter’s Touch* című kötetében is értekezett. Ám e kutatása kimondottan arra az időszakra irányul, amikor Európa-szerte domináns szellemi áramlatként volt jelen a John Lock nevéhez fűződő empirizmus, mely az érintésre az egyén közvetlen tapasztalatszerzésének eszközeként tekintett. A szerző három 18. századi francia festő – Boucher, Chardin és Fragonard – kapcsán mutatja be, hogy a festészet manuális gyakorlata hogyan állítható az öndefiníció, a művészidentitás felépítésének szolgálatába.⁷²

A kortárs festészet helyzetével foglalkozó művészettörténész, Isabelle Graw szintén kiemeli a műfaj szubjektumhoz kötöttségét. A szerző egy, a médium korábbi határainak jelenkori fellazulásához rugalmasan idomuló meghatározást keres. Graw szerint a festészet – miután engedett beszivárogni a maga területére a readymade stratégiájától kezdve a performativitáson keresztül az intézménykritikai attitűdig mindenféle alkotói logikát, ezáltal revitalizálta önmagát – már nem írható le egyszerűen egy médiumként, ehelyett inkább egy olyan procedúra, ami fokozottan személyes jeleket

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, 2002. i.m. 56.

⁷⁰ MERLEAU-PONTY, 2007. i.m. 156.

⁷¹ SHIFF, Richard: Constructing Physicality. *Art Journal*. Vol. 50. No. 1. Constructed Painting, Spring, 1991. 43.

⁷² LAJER-BURCHARTH, Ewa: Introduction. In: Uő.: *The Painter’s Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2018. 3–5.

hoz létre.⁷³ Értelmezésében a festészet azért emelkedik ki a többi médium közül, mert szinte kizárólag indexikus jelekre hagyatkozik, melyek fizikai mivoltukban összekötik a produktumot a nem jelenlévő alkotóval.⁷⁴ Graw Charles Sanders Peirce filozófus szemiotikai rendszeréből indul ki, de azt annyiban módosítja, hogy nem a jel és a jelölt dolog, hanem a jel és a művész közötti fizikai kapcsolatra helyezi a hangsúlyt.⁷⁵ Az index tárgya tehát a szubjektum, azaz a festészeti jelet az emberi kvalitás képes telíteni. „Ezért van az, hogy a festészet tapasztalata olyan, mint amikor egy izgalmas emberrel találkozunk” – jegyzi meg Graw.⁷⁶

Achim Hochdörfer a *Painting 2.0: Expression in the Information Age* című kiállítás katalógusában a 19. századi szubjektumelméletekig visszavezetve gondolkodik az expresszív nyomról mint a test és az elme komplex kapcsolatának festészeti metaforájáról. Az ecsetvonásokkal borított vászon felülete az individuum és a társadalom kollektív tapasztalatainak átjárhatóságát is biztosította. Mindezek megélésének utolsó mentsvárát ismerték fel az absztrakt expresszionizmus elméleti szálait aktívan alakító műkritikusok az akciófestészetben, azonban a művészeti piac boomja felülírta ennek hitelességét.⁷⁷ Később, az 1980-as években a festői gesztus a neoexpresszionista vonulat vezérmotívumaként szerzett magának kétes megítélést: a nacionalizmus és a patriarchális gondolkodás asszociációi miatt sodródott a művészetelmélet perifériájára. A kötet szerzői mindezek ellenére kiállnak amellett, hogy az expresszív nyom – a szubjektummal való szoros viszonya által – egy olyan erőteljes hatóképességgel rendelkezik, mely a festői tapasztalatot megőrzi a kommodifikálódástól, és a gesztust egyúttal az ellenállás szimbólumává teszi.⁷⁸

Az anyagba kúszó szubjektivitás kapcsolatba hozható Karen Barad poszthumanista-feminista filozófus critter-forgalmával is. Barad elméletében a világ nem az ember környezetével való interakciói által írható le, hanem az „intra-akciók” segítségével, melyek a tér, az idő és az anyag egyfajta organikus összefonódottságban való létezését jelentik. Szerinte a critter egy, az élő és élettelen, a kulturális és természeti

⁷³ GRAW, 2014. 49–50.

⁷⁴ GRAW, Isabelle: The Value of Liveliness. Painting as an Index of Agency in the New Economy. In: Uő. – LAJER-BURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 80.

⁷⁵ Uő. 92.

⁷⁶ GRAW, 2014. i.m. 52.

⁷⁷ HOCHDÖRFER, 2016. i.m. 15–16.

⁷⁸ AMMER, Manuela – HOCHDÖRFER, Achim – JOSELIT, David: Introduction. In: Uő. (eds.): *Painting 2.0. Expression in the Information Age* (exh. cat.). Museum Brandhorst, Prestel, München, 2016. 11.

dichotómiáját nem feltétlenül követő, meghatározott identitással nem rendelkező entitás.⁷⁹ A critter tehát egy taxonómiai rendszerek szorításából kitörő lény, ami a festészet területére vonatkoztatva az addig pusztán esztétikai jelenségként releváns festészeti gesztust egy élettani összetettséget hordozó, gilisztaszerű lényre cseréli, a festékanyagot pedig mélyen biológiai pulzáással tölti meg. Míg tisztában vagyok vele, hogy ez lényegében csak egy metafora, mégis nagyon találónak érzem az efféle interdiszciplináris fogalmi játékokat. Ilyen Fabian Marcaccio képzőművész hasonlata is, mely szerint az ecsetvonás egy olyan fagyott dolog, ami különböző mutációk terepévé vált (16. kép).⁸⁰

A festészeti gesztus élőlényként való felfogásának némileg abszurd elképzelését megerősíti Astrida Neimanis poszthumanista-feminista fenomenológiája, vagyis a hidrofeminizmus-elmélet, ami a különálló entitásokat számos ponton egymásba olvadó víztestekként értelmezi,⁸¹ aminek logikáját követve a festészeti nyom élő minősége már nem is tűnik annyira irracionális feltételezésnek. Összevethető ezzel az amerikai műkritikus, Dave Hickey gondolata is, miszerint ma a festészetben a fluiditás princípiuma, a felület folyékonyságának érzete biztosítja azt a képi narrativitást, melyet egykor az illuzórikus termélység nyújtott.⁸² Általánosabban közelítette meg e jelenséget Zygmunt Bauman, amikor *Liquid Modernity* című írásában a fluiditás és a temporalitás szétválaszthatatlansága mellett érvelt. A szerző szerint a folyékonyság állapotáról csupán pillanatképeket alkothatunk.⁸³ Ennek nyomán a festészet is értelmezhető a megdermesztett idő leképezéseként, melyben a száradási folyamat metszi ki a rétegeket. A festék száradás előtti halmazállapotát megidéző felületekben való elmerülés vágya pedig az emberi perspektívából való kilépés fikciójával is összekapcsolódhat.

Mindezek tükrében nézve, Graw antropomorf festészetelméleti megközelítése kissé konzervatívnak látszik, ám ő is továbbfejleszti saját emberközpontú olvasatát, amikor bevezeti a „kváziszemély” fogalmát, ami a festészeti gesztusban megragadható virtuális identitást jelöli. A művész és mű között húzódó határvonalat figyelembe véve

⁷⁹ BARAD, Karen: Nature's Queer Performativity. *Qui Parle*. Vol. 19. No. 2. Spring/Summer, 2011. 124–126.

⁸⁰ BITTERLI, Konrad: Hybrid Image Worlds. In: Uő. – KOST, Lynn – LUTZ, Andrea (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 71.

⁸¹ NEIMANIS, Astrida: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury, London, New York, 2017. 5–9.

⁸² REED, David: *Liquid Rubens: Rubens in Las Vegas. From a talk at the Guggenheim Hermitage Museum*. Las Vegas, 2006.

<http://www.davidreedstudio.com/> (letöltés: 2023.03.31.)

⁸³ BAUMAN, Zygmunt: *Liquid Modernity*. Polity Press, Cambridge, 2006. 2.

azt állítja, hogy a festészeti jelek tulajdonképpen csak utalnak arra, hogy az alkotó, azaz „a távollévő én valamilyen formában és mértékben rögzítésre kerül a műben”.⁸⁴ Ráadásul számos példa alátámasztja, hogy a kortárs festészet „egy különböző technikákból, metódusokból és stratégiákból felépülő differenciált nyelvezet, ami lehetővé teszi, hogy effektusként létrejöjjön a művész kváziidentitásának impressziója”.⁸⁵ Az Andy Warhol nyomataiban és Wade Guyton printjeiben megjelenő esetlegességek, vagy a Gerhard Richter műanyagbetétes spaklival festett képeibe beleíródott testmozgás – az elszemélytelenítő eszközhasználat ellenére – a művészek látens jelenlétét közvetítik.⁸⁶ A kérdés, hogy a festmény „önaktivitásának mítosztát”⁸⁷ tudatosan vagy ösztönösen éltetik.

Graw átfogó jelelméleti kísérlete, melyben a festészeti gesztust a szubjektivitással és a materialitással kapcsolja össze, a temporalitás kérdésével is foglalkozik. Míg Graw – Karl Marxra hivatkozva – a festészetbe fektetett munkaidőn keresztül megvalósuló értékteremtésről beszél,⁸⁸ David Joselit a festészet erényeként a műbe lementett érzetek és információk időrétegeinek örökké jelenidejű, élő befogadásának lehetőségét nevezi meg.⁸⁹ A mű időhöz való viszonya alapvetően az alkotói processzusban teremődik meg, talán ezért definiálja Julie Mehretu, képzőművész a festészetet „performatív időként”⁹⁰ (17. kép).

Végezetül James Elkins művészettörténész e diskurzushoz is társítható, festészettel és anyagisággal kapcsolatos szemléletmódját szeretném feleleveníteni, mivel szövegeiben a fenomenológia és a szemiotika egymásba csúszásainak inspiráló mozzanataival találkozhatunk.

Elkins hosszasan taglalja a szubjektum és a szinte saját akarattal bíró festékanyag dialógusában létrejövő alkotói módszerek és az alkímia rokonságát.⁹¹ Emellett kritizálja a pusztán a narratívára fókuszáló festészetértelmezéseket, és szorgalmazza a szemiotikai művészettörténet által jelentés nélküli nyomként címkézett képelemek közeli

⁸⁴ GRAW, 2014. i.m. 51–57.

⁸⁵ GRAW, 2016. i.m. 93.

⁸⁶ GRAW, 2014. i.m. 50–51.

⁸⁷ Uo. 56.

⁸⁸ GRAW, 2016. i.m. 82.

⁸⁹ JOSELIT, 2016. i.m. 12.

⁹⁰ MEHRETU, Julie: Notes on Painting. In: GRAW, Isabelle – LAJER-BURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 275.

⁹¹ ELKINS, James: *What Painting Is. How to Think About Oil Painting, Using the Language of Alchemy*. Routledge, New York, London, 2005.

tanulmányozását a komplexebb interpretáció teljesülésének érdekében.⁹² (Nézőpontját a „3.3. Massza” című fejezet ismerteti részletesebben.)

Azt gondolom, hogy a festményben felépülő jelszerűség kommunikációs hálózata az anyag érzéki jelenlétébe olvadva képes egyfajta érzelmi és szomatikus katarzist előidézni. Még közelebbről nézve pedig: amennyiben nem pusztán a művészettörténet narratíváival összefüggésben tekintünk kibontakozására, a festészeti gesztus mozgásának élőlényzerű hallucinációja a festészet varázssal való eltöltésének kiindulópontját nyújthatja. Mindehhez egy olyan terminológia és kritikai interpretáció használata szükséges, mely nem ijed meg a festék által keltett illúziók mikrobiológiai mélységeitől sem, vagy talán éppen a teóriák „elfelejtése” – egyfajta decivilizáló szemlélet – révén juthatunk el ezekhez az intuíciókra épülő, archaikus tapasztalatokhoz.

3.3. Massza

Roland Barthes filozófus a '80-as években írt arról, hogy a festészetnek olyan története is elképzelhető, mely nem a művészekre és a művekre koncentrál, hanem a bevetett eszközökre és anyagokra. Barthes felismerte, hogy a kortárs művészeti gyakorlatok útvesztője a matéria tekintetében számtalan új irányt kínál, és az ecset önmagában már nem képes szimbolizálni az alkotó individuumot.⁹³ E területet aztán többen is igyekeztek feltérképezni, például Monika Wagner művészettörténész 2001-es, *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*⁹⁴ című kötetében, szisztematikusan vizsgálva az adott időszak szerteágazó alkotói törekvéseit a különféle, hagyományosan nem művészeti anyagok használata szempontjából. A következőkben az anyagközpontú művészettelfogás egyre duzzadó narratíváján belül azzal foglalkozom, hogy a matéria immanens tulajdonságait figyelembe vevő művek megközelítéskor hogyan merül fel a formátlan esztétikai kategóriája, illetve a nyersanyagok átlényegülése kapcsán az alkímia.

A formátlan fogalma Georges Bataille-hoz köthető, és az October-kör szerzői helyezték az őket megelőző művészettörténet-írás felülvizsgálata során központi

⁹² ELKINS, James: Marks, Traces, „Traits”, Contours, „Orli” and „Splendores”: Nonsemiotic Elements in Pictures. *Critical Inquiry*. Vol. 21. No. 4., 1995. 822–860.

⁹³ BARTHES, Roland: Réquichot and His Body. In: Uő.: *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1991. 213.

⁹⁴ A kötet magyar nyelvű fordítása is megjelent: WAGNER, Monika: *A művészet anyagai – a modernség másik története*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2014.

szerepbe. Bataille gyakran szépirodalmi karakterű és a művészeti ágak közül is leginkább általában az irodalomhoz kapcsolódó szövegei közül a *L'informe* ('formátlan') című írása a *Documents*-magazin első számában jelent meg, 1929. decemberében: „Egy szótár ott kezdődik, ahol az már nem a szavak jelentését, hanem a feladatát jelöli ki. A formátlan nem csak egy adott jelentéssel rendelkező melléknév, hanem egy kifejezés, ami a világban lévő dolgok lerombolását szolgálja, aminek az az előfeltétele, hogy mindennek eleve meglegyen a maga formája. Amire ez a szó vonatkozik, annak nincsenek jogai, és mindenhol széttapossák, mint egy pókot vagy egy földigilisztát. Ahhoz, hogy az akadémikusok boldogok legyenek, a világnak formát kellene öltetnie. Minden filozófiának ez a célja: a létezőkre frakkot adni, matematikai frakkot. Másrészt annak elfogadása, hogy az univerzum semmire sem hasonlít és formátlan, az annyit tesz, mintha azt mondanánk, hogy az univerzum olyan, mint egy pók vagy a nyál.”⁹⁵

Ha eltekintünk e pár sor enigmatikusságától és ambivalenciáitól, akkor a formátlan egy olyan definíciója rajzolódik ki, ami az artikuláltság és az artikulátlanság közötti demarkációs vonal újragondolását segítheti elő, és ami az anyag–intenció–szerzőiség kérdéskörét új fényben láttatja. Yve-Alain Bois és Rosalind E. Krauss közösen írt kötete, a *Formless: A User's Guide*⁹⁶ tehát a művészettörténet egy új, alternatív, szürrealista alapokon nyugvó megközelítési módját használja, melynek részeként a szerzők a címadó fogalmat, a formátlant a festészet területével is összekapcsolják, és árnyalják a különböző művészeti materiákhoz való viszonyulásunkat. Felfogásukban Bataille úgynevezett alantas materializmusának (base materialism) célja az általános értelemben vett anyag deklasszálása, annak „egyidejű lealacsonyítása és felszabadítása minden ontológiai ketrec fogságából”, és a materializmus filozófiai béklyóinak feloldása.⁹⁷ Bataille ugyanis *Materialism* című esszéjében kifejti, hogy önellentmondást lát a materializmus minden addigi formájában, mivel hierarchiákat hoznak létre (például az embert az anyag fölé helyezik) és idealizálnak.⁹⁸ Bataille tehát egy olyan anyagfogalmat lát érvényesnek, ami szerint a matéria semmilyen konceptuális előképhez vagy ideális formához nem ragaszkodik, és nem veti alá magát semmilyen mesterséges (ember általi) absztrakciónak.⁹⁹

⁹⁵ BATAILLE, Georges: Formless. In: STOEKL, Allan (ed.): *Georges Bataille. Vision of Excess. Selected Writings, 1927–1939*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. 31.

⁹⁶ BOIS, Yve-Alain – KRAUSS, Rosalind E.: *Formless: A User's Guide*. Zone Books, New York, 1997.

⁹⁷ Uo. 53.

⁹⁸ BATAILLE, Georges: Materialism. In: STOEKL, Allan (ed.): *Georges Bataille. Vision of Excess. Selected Writings, 1927–1939*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. 15.

⁹⁹ BOIS – KRAUSS, 1997. i.m. 53.

A képzőművészeti alkotásokra vetítve mindez összehasonlítható Robert Morris *Anti Form* című esszéjének esztétikai pozíciójával. Morris ebben a '68-as szövegében a posztminimalizmus néhány általa meghatározott célkitűzését és művészettörténeti előzményét foglalja össze. Elveti a művészetben az újabb és újabb formalista vívmányok feltalálását, helyette a különféle anyagok viselkedését, fizikai körülményekre való reakcióit helyezi fókuszba. Leírja, hogy a korábbi művészetben (az építészettől a festészetig) stabilitása miatt mindig is uralkodó derékszögre épülő struktúrákat felváltják a rugalmas, puha vagy folyékony anyagok alakulásának folyamatát reprezentáló alkotások. Fontos észrevétele azonban, hogy különbséget lehet tenni aközött, amikor a művészek ugyan rögzítik az általuk használt anyagok plasztikai tulajdonságait, de személyes gesztusaik által teszik ezt (expresszív törekvések), és amikor az alkotók azért lépnek túl saját kéznyomaik individualizmusán, hogy közvetlenül a matériát mutassák fel. Ez utóbbira Jackson Pollockot és még inkább Morris Louist tartja jó példának a közelmúlt festészetéből, hiszen ők alkotói processzusuk során figyelembe vették a festék folyadékjellegét: Pollock pálca segítségével csorgatta, Louis kannából öntötte a vászonra (18. kép). Ezek a művek téglalap alakú hordozóikkal azonban még mindig erős szálakkal kötődnek az eszmék által fenntartott formák idealizmusához. Morris új művészeti kategóriája az antiforma, mely fogalommal a szerző kifejezi azt is, hogy e művek saját anyaga teremti meg azok – gyakran átmeneti – alakját, kiterjedését. A munkák elemeinek elrendezése nem precíz, rendszerező, inkább jellemzi egyfajta spontaneitás, az anyag gravitációnak való kitettségének hangsúlyozása.¹⁰⁰ A rendezettség–rendezetlenség skáláját, azaz az entrópia fogalmát Bois és Krauss is asszociatív viszonyban említi a témával, és folyamatcentrikus művek elemzésekor használják.¹⁰¹

A forma és a formátlan ellentétpárja, valamint a hozzájuk tartozó jelentésmező – ha nem is e szavakkal fémjelezve, de – a korábbi évszázadok esztétikai rendszereiben is tetten érhető. Ott van Friedrich Nietzsche-nél az apollóni és dionüszoszi jelleg konfliktusában, de a szép és a fenséges kategóriáiban is, melyek az ókor óta foglalkoztatják a filozófusokat – e kettő közé ékelődik később, a romantika időszakában a festői fogalma. Heinrich Wölfflin 1915-ben megjelent, majd azóta széles körben elterjedt *Művészettörténeti alapgondolatok* című kötetének alapgondolata is hasonló

¹⁰⁰ MORRIS, Robert: *Anti Form*. In: Uő. et al. (eds.): *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – London, 1994. 41–49.

web: https://monoskop.org/images/6/60/Morris_Robert_1968_1993_Anti-Form.pdf (letöltés: 2023.03.31.)

¹⁰¹ BOIS – KRAUSS, 1997. i.m. 38.

kettősségekre épül (linearitás – festőiség, sík – mélység, zárt forma – nyitott forma, sokszerűség – egység, világosság – homály), és a *Formless: A User's Guide* újító szándékához hasonlóan ez is a művészettörténet-írás új alapokra helyezését célozta meg. Bár Wölfflin elsősorban formai elemzéseket végez a választott képek esetében, a két elképzelés a fogalmak jelentésbeli párhuzamosságai miatt összekapcsolható – azt gondolom, főként a formátlan a festőivel. A képzőművészet festői minősége ugyanis Wölfflin szerint többek között abban rejlik, hogy az éles körvonalakkal határolt ábrázolási mód helyett az alkotó bizonytalan sziluettű ecsetvonásokból, nagyobb tömegek hatását érzékeltetni képes foltokból építkezik, amivel hullámzó, játékos mozgás látszatát kelti. És bár Wölfflin klasszikus, ábrázoló művészetről ír, mégis megemlíti, hogy ezeknek a festői felületeknek a konkrét, tárgyi motívumokat megjelenítő, formamagyarázó funkciója mellett van egyfajta absztrakt, „testetlen és megfoghatatlan” értelmezési rétege is.¹⁰² Az viszont tagadhatatlan, hogy Bataille alantas materializmusa meglehetősen távol áll Wölfflin festőiségének éteri dimenziójától.

A szép–fenséges–festői tengelyén maradván érdemes a 18. századi megközelítéseket is a formátlan jelentéskörének felbukkanása szempontjából vizsgálni. Joseph Addison *A képzelőerő gyönyörei* című 1712-es szövegében a szép hagyományos kategóriáját kitágítva megemlíti, hogy szokatlansága, újszerűsége okán még egy szörnyeteg is vonzóvá válik, „és emiatt találunk gyönyört még a természet torz vonásaiban is”.¹⁰³ A fenséges elméletének első meghatározó és szisztematikus kidolgozója, Edmund Burke pedig már kifejezetten a festészet kapcsán írja megfigyeléseit a 18. század közepén, miszerint a „képek éppen olyanok, mint a természeti képek, a természetben pedig a sötét, egymásra halmozott, bizonytalan körvonalú képek nagyobb hatással vannak a fantáziára, s azt nagyobb felindultsággal töltik el, mint az olyanok, melyek tiszták és pontosan körülhatároltak”.¹⁰⁴ William Gilpin 1792-es írásában szintén a táj befogadása képezi hasonlatainak alapját. Ő már különválasztja a festőiség minőségét a korábbi fogalmaktól, és egy úgynevezett festői szemről (*picturesque eye*) értekezik, mely elveti a művi, a szabályos, a sima dolgokat (ami egyben a szépség fogalmának kritikájaként is olvasható). A festői szem e helyett a durvaságban (*roughness*)

¹⁰² WÖLFFLIN, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Corvina, Budapest, 1969. 46–47.

¹⁰³ ADDISON, Joseph: *A képzelőerő gyönyörei* (ford. GÁRDOS Bálint). *Jelenkor*, 50. évf., 11. szám, 2007. 1184–1209.

web: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1352/a-kepzeleoero-gyonyorei> (letöltés: 2023.03.31.)

¹⁰⁴ BURKE, Edmund: Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való fogalmunk eredetéről (ford. PÉTER Ágnes). In: PÉTER Ágnes (szerk.): *Az angol romantika*. Kijárat, Budapest, 2003. 57–64.

és a szabálytalanságban (irregularity) gyönyörködik, azaz a természet sajátosságaiban.¹⁰⁵ Két évvel később Uvedale Price többek között azzal egészíti ki ezt a diskurzust, hogy a deformitást és a torzságot is összeköti a festőivel.¹⁰⁶ Friedrich Schiller pedig 1795-ben értelmezi újra a fenségest: szerinte az egy speciális szellemi hangoltságot jelent, ami a szabadság állapotával függ össze és túlmutat a szépség érzéki tartományán. Ez az a pillanat, amikor az ember a saját magában rejlő abszolút nagyságot megtapasztalhatja.¹⁰⁷ Ezek az intellektuális-spirituális távlatok ugyan más színezetűek, mint Bataille materializmusa, de egyfajta formátlanságról még itt is szó esik, amikor Schiller azt írja, hogy a határtalan és befogadhatatlan látványok, illetve a nagyszabású zűrzavar, a pusztulás küzdelme és a rendezetlenség válthatják ki az emberből a fenséges érzését.¹⁰⁸

Hatalmas különbség továbbá, hogy míg a 18. századi szövegekből az derül ki, hogy a formátlanság/szabálytalanság/rendezetlenség tapasztalatához kapcsolódó fenséges/festői minőség megélése egyfajta magasztosságot hordoz, a bataille-i nyomvonalon induló Bois és Krauss elméletében ezekhez a jelenségekhez már nem fűződik értékítélet. Inkább egy analizáló szemlélet érvényesül, és a formátlan kategóriájához az elemzések során több kulcsszóként kiemelhető kifejezés társul, mint például a már említett deklasszálás vagy a horizontalitás, az alantasság, a processzus, a gravitáció, a folyékonyosság és az animizmus, melyekhez a szerzőpáros mind-mind példákat köt.

Szerintük a deklasszálás egyik első formája a hagyományos eszközök (ecset, állvány) elvetése és a festmény vízszintesbe helyezése volt. David Siqueiros mexikói murális festő kapcsán hozza fel a problémát Krauss, mivel a festő maga is kijelenti, hogy „Le a bottal, aminek szőr van a végén!” – kifejezésre juttatva ezzel, hogy a vászon, az olajfestékek és az ecsetek csak a haldokló burzsoá kultúra hagyatékai. Jackson Pollock (aki egyébként egy ideig Siqueiros tanítványa volt) 1947 és 1950 közötti műveit pedig azért kapcsolják ide, mert a padlóra fektetve állította elő őket, és korai példái voltak az olyan munkáknak, melyeken megőrződik a létrehozás processzusa. Ezekben a képeken

¹⁰⁵ GILPIN, William: *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting*. Printed for R. Blamire, London, 1792. 26–27.

web: <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004863369.0001.000?rgn=main;view=fulltext> (letöltés: 2023.03.31.)

¹⁰⁶ PRICE, Uvedale: An Essay on the Picturesque. In: ASHFIELD, Andrew – DE BOLLA, Peter (eds.): *The Sublime*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996. 271–275.

¹⁰⁷ SCHILLER, Friedrich: A fenségesről. In: Uő.: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Atlantisz, Budapest, 2005. 356–358.

¹⁰⁸ Uő. 362.

nincsenek lecsorgások, melyek a festék vertikális mozgását jeleznék, és így a horizontalitás egyfajta alantassággal (*bassesse*) is párosul. Noha a képek – elvette ezt a formátlanságot – végül a falra kerülnek, függőleges pozícióba, mindenki számára olvasható, indexikus festészeti jeleik által mutatják a horizontális ellenállást a gravitáció vertikális erejével szemben.

Robert Morrist, aki maga is hivatkozik Pollockra, szintén foglalkoztatta a mű és a gravitáció viszonya. A művészetet általában úgy osztotta fel, hogy az lehet jól felépített (*well-built*) vagy szerkezet nélküli (*unconstructed*). Míg az előbbi ellenáll a tömegvonzásnak, az utóbbi átadja magát annak. Morris tovább is ment egy lépéssel Pollocknál ebben a folyamatban, hiszen filmművei esetében nem használ vakrámát, melyek ennek köszönhetően a gravitációnak engedelmessé válnak.¹⁰⁹

Továbbá gyakran felmerül a formátlan fogalma mentén értelmezhető művek esetében egy animista olvasat lehetősége is. Bois a *Sweats of the Hippo* című fejezetben a festészetben használatos anyagokat kiszámíthatatlannak nevezi és a műfajt egy izzadó, kövér vízilóhoz hasonlítja.¹¹⁰ Egy másik helyen pedig David Medalla 1964-ben elkezdett *Bubble Machines* című sorozata kapcsán fejti ki, hogy bizonyos műtárgyaknak, melyeknek valamilyen módon része a lassú mozgás, élő jellegük van (19. kép).¹¹¹

A fenti elemzési szempontokból is jól látható, hogy a szerzőpáros egy olyan álláspontot képvisel, mely Bataille materializmusát továbbgondolva a művészet tartalmához úgy akar eljutni, hogy elsősorban az alkotások materiális sajátosságaiból indul ki. Kifejezetten a festészetre fókuszálva, annak egy még közelebbi olvasatát törekszik megvalósítani James Elkins. *What Painting Is* (1995) című kötetében¹¹² a műtárgyak anyagosságát és létrejöttüknek aktusát helyezi előtérbe, amihez egy, az alkímia területéről kölcsönzött fogalmi rendszert alkalmaz. Elkins kötete egyfajta reakció is arra a tapasztalatra vonatkozóan, hogy a festészet interpretációja és általában a műbefogadás gyakran csorbát szenved abból a szempontból, hogy az értelmező rögtön a mű tartalmi kérdéseivel kezd el foglalkozni és figyelmen kívül hagyja annak fizikai tulajdonságait, illetve elmarad az azokból áradó információk feldolgozása. A szerző egyedi szemléletmódja új perspektívát nyitott a festészetről való kritikai gondolkozásban.

¹⁰⁹ BOIS – KRAUSS, 1997. i.m. 93–97.

¹¹⁰ Uo. 180–181.

¹¹¹ Uo. 202.

¹¹² ELKINS, 2005. i.m.

Elkins értelmezésében a festmény az anyag és az alkotó közti dialógusban jön létre. „Minden festmény őrzi a festék ellenállását [...], valamint az akarat szembenállását a tudattalan anyaggal” – állítja.¹¹³ Megfigyelései alapján a festék a művész minden gesztusát, mozdulatát rögzíteni tudja, így tulajdonképpen az a művész testének és gondolatainak lenyomataként is értelmezhető. Különösen érzékenyek ezeknek a jeleknek az olvasásra az alkotótársak, akik szinte hamarabb figyelnek fel a festék árulkodó mozzanataira, mint magára a kép témájára.¹¹⁴

Észrevételeinek rendszerezésére és kontextualizálására Elkins az alkímia fogalomrendszerét segítségül hívva alkot meg egy elméleti vázat. Ahogy a szerző is írja, az alkímiával kapcsolatban sok előítél él bennünk, holott az egyszerűen a világban minket körülvevő anyagokkal foglalkozik, és éppen ezért alkalmas arra, hogy a festék jelentéshordozó működését jobban megértsük általa.¹¹⁵ Az alkimista számára ugyanis minden anyagi folyamat allegorikus módon szellemi jelentéssel is bír.¹¹⁶ Mindez a festészetre vonatkoztatva központi metaforaként működik Elkinsnél: „A művész nem patikatiszta absztrakcióban kezd el dolgozni, mint a filozófus a jegyzetfüzetével vagy az elméleti fizikus a táblájával. *In medias res*, a dolgok kellős közepén indít: az olajban, vászonban és káoszban. A művész dolga, hogy eldöntse, mit érdemes megtartani, mit lehet átalakítani, és végezetül, hogy hogyan másszon ki ebből a zűrzavarból.”¹¹⁷ Ez egy teljes belemerülést, belefeledkezést jelent a festészet materiális körülményeibe.

Elkins szerint hasonlóképpen ahhoz, ahogy korábban, a modern tudományos szemlélet kialakulása előtt az elemekről azt gondolták, hogy azok nem rendelkeznek fix tulajdonságokkal, azaz más és más módon viselkednek különböző helyzetekben, úgy a festő sem ismeri teljesen az alkotói praxis során felhasznált anyagok pontos összetételét, mégis intim viszonyba kerül azok jellemzőivel és működésével a festői gyakorlat során.¹¹⁸ Ehhez a festőnek olyan nézőpontot kell (újra) elsajátítania, mint gyermekként, amikor még nem volt birtokában az alapvető kémiai ismereteknek, és ezért az anyagok „furcsa, váratlannak tűnő módokon viselkedtek”.¹¹⁹ Elkins szerint az alkímia a „legfejlettebb nyelvezet az anyagokban (substance) és folyamatokban (process) való

¹¹³ Uo. 2.

¹¹⁴ Uo. 5.

¹¹⁵ Uo. 6–7.

¹¹⁶ Uo. 3–4.

¹¹⁷ Uo. 72–73.

¹¹⁸ Uo. 19–20.

¹¹⁹ Uo. 22.

gondolkodásra”,¹²⁰ és a festéssel együtt „az utolsó két útvonal a név nélküli anyagok elbűvölően szép világába”.¹²¹

Elkins kötetében részletesebben is kifejti az alkímia és a festészet párhuzamait. Leírja, hogy az alkímia az anyag két fő állapotát különbözteti meg: az egyik a fixált (fixed), a másik pedig a változó (volatile). Az anyagok metamorfózisának egyik fő típusa, amikor az alkimista fixálni próbálja a változót, amit a festék anyagának természetes viselkedésével, száradásával és megszilárdulásával lehet összekötni.¹²² Egy másik alkímiából származó elv a desztillálás (distillation), ami az anyagok lecsapódására vagy átminősülésére vonatkozik. Elkins szerint ennek is megvan a festészeti megfelelője: amikor még nem ábrázol a festék, de abba az irányba tör, amikor épp fényé vagy a megjelenített tárggyá minősül át. Egy váratlan, bizonytalan eredményeket hozó, kísérleti állapotról van itt szó, ami a mimézishez és a transzformációhoz is kapcsolódik.¹²³

Azonban nem csak az alkotói, a befogadói oldalról is szükséges egy ilyen fajta materiális belemerülés a képek mélyebb megértése céljából. Elkins hosszan elemzi Claude Monet festészetét és az általa használt festék vélt konzisztenciáját: „fényes, de ellenálló, krémállagúnál sűrűbb, de folyékonyabb, mint a vazelin, és gumisabb, mint az olvasztott gyertyaviasz. Ha ujjal kennék el, egy bordázott fényű nyomot hagyna maga után, ahol az ujjbegy vájatai kicsi utakat törnek maguknak; ha egy festőkés hegyével emelném fel, úgy emelkedne és úgy nyúlna, mint a tojásfehérje, ami cukorral lett felferve”.¹²⁴ A kötet egy másik pontján Elkins kiemeli, hogy a 18–19. századi festők szerették, ha a festékanyag krémes-vajas állagú,¹²⁵ ami által az élő érzetűvé válik,¹²⁶ valamint szexuális konnotációkat is magához köt.¹²⁷ Ez a fajta mű befogadásával kapcsolatos anyagszemlélet Susan Sontag gondolatait juttathatja eszünkbe, aki a hermeneutika helyett a művészet erotikájának szükségességére hívta fel a figyelmet.¹²⁸ Továbbá Roland Barthes ide vonatkozó sorait is felidézhetjük, miszerint a festészet a főzés alkímikus gyakorlatával is összevethető, ugyanis mindkét tevékenység feltérképezi

¹²⁰ Uo. 3.

¹²¹ Uo. 193.

¹²² Uo. 117–120.

¹²³ Uo. 120–125.

¹²⁴ Uo. 14.

¹²⁵ Uo. 133.

¹²⁶ Uo. 139–140.

¹²⁷ Uo. 162.

¹²⁸ SONTAG, Susan: Az értelmezés ellen (ford. RAKOVSKY Zsuzsa). *Holmi*. 1998/3. 416–424.

web: http://www.epa.hu/01000/01050/00210/pdf/EPA01050_holmi_1998_03_416-424.pdf (letöltés: 2023.03.31.)

a transzformálódó anyag konzisztenciáinak teljes skáláját. Egy séf a hozzávalók átlényegítése során olyan, a gasztronómián túlmutató és festészethez társítható analógiákként is működő esztétikai kategóriákat elevenít fel, mint a krémes, a sűrű, a bevont vagy a roppanós.¹²⁹

Elkins szerint Monet festői felületei tudatosan olyanok, mint egy „nyomokból álló állatkert”, egy állandóan változó, többirányú mozgásban lévő tömeg, melynek nincs fix körvonala, színe, viszkozitása, nincsenek elkülöníthető rétegei. Ezzel szemben vannak olyan festők, „akik szeretik elrejtteni ecsetvonásaikat, és ezt általában, úgy teszik, hogy a festéket beledörzsölik a vászon uniformizált felületébe, vagy addig miniatürizálják ecsetvonásaikat, hogy az már a normális látás ingerküszöbe alá kerül”. Ezek az alkotói folyamatok különböző stratégiákat jelölnek: Elkins szerint Monet és az impresszionisták általában szándékosan törekedtek egy olyan sűrű festői szövet létrehozására, ami a természet látványával rokon, és ami kimódolt artikulátlansággal létrejött, egymást kioltó ecsetvonásokból született.¹³⁰

Az impresszionizmust követő, a klasszikus szabályoktól és korlátoktól egyre inkább elszakadó festészetre vonatkozóan Elkins elkülöníti azt, amikor a kép a festék, a „matéria prima”¹³¹ felmutatásáról szól (szerinte ez elsősorban az expresszionizmussal foglalkozó alkotókra igaz, például Emil Noldéra és Jackson Pollockra), és amikor a festék „a posztmodern festészet önreferenciális jeleiként”¹³² működik (ez utóbbit nem fejti ki). Ami viszont szerinte közös az expresszionisták, a neoexpresszionisták és a kortárs festők gondolkodásában, az az, hogy a festészet metamorfózisként értelmezhető. Amikor az alkímia kifejezést használják a festészetre, akkor az általában arra vonatkozik, hogy a festészeti folyamatban kiszámíthatatlan változók vesznek részt, és a közben zajló átalakulásokat csak részlegesen vagyunk képesek megismerni.¹³³

A korszakok különbözőségeitől eltekintve Elkins a műbefogadás lényegi mozzanatairól is ír. Szerinte a festmény nyújtotta érzéki tapasztalatot a képmező egyedi jeleinek vizsgálatával lehet összekötni. A néző ugyanis a kép szemlélése közben visszafejti a festményt létrehívó mozzanatok, gesztusokat, amiből rekonstruálni tudja a festő által megélt érzéseket is.¹³⁴ Az ilyen mértékű close-reading védelmében pedig azt

¹²⁹ BARTHES, 1991. i.m. 213.

¹³⁰ ELKINS, 2005. i.m. 10–16.

¹³¹ Uo. 88.

¹³² Uo. 114.

¹³³ Uo. 116.

¹³⁴ Uo. 94.

állítja: „egy festmény olvasata nem lehet túl közeli, hiszen a festők órákat agonizálnak az ilyen részek kidolgozásán”.¹³⁵ Elkins tehát az emberi szubjektumot helyezi az ecsetvonások mögé. A festéknek viszont – ahogy azt már korábban is kiemeltem Elkins gondolatai közül – éppúgy megvan a maga akarata, mint a festőnek.¹³⁶ A festés folyamata során az alkotó az anyagiság és az illúzió közötti résben mozog.¹³⁷ Az anyag már önmagában asszociációkat kapcsol be, Elkins azt írja, hogy „nehéz nem létrehozni illúziót az olajfestékkel”, az anyag mindig a transzcendencia irányába tolódik, mégsem menekülhet saját materialitásától.¹³⁸ Elkins egy teológiából kölcsönzött fogalmat, a hiposztázist használja, ami egyfajta testetlen testet öltést jelöl, vagy egy élettelen dolog lélekkel való telítődését. Elkins szerint az alkimistákhoz hasonlóan a festő is hozzá van láncolva ehhez a hiposztatikus jelenséghez: a festék akaratlanul is jelent valamit, a legkisebb mozdulat is jelölő funkcióval rendelkezik.¹³⁹ Ezt a jelenséget a szürnaturalizmus példája nagyon jól megvilágítja: Hornyik Sándor művészettörténész Csernus Tibor munkáit elemezve úgy fogalmaz, hogy „az ernsti szürrealista technika, a festék véletlenszerű formálása, elkenése, cuppantása során Van Eyck-i, illuzionista felületek jöttek létre” (20. kép).¹⁴⁰ Mindez természetesen egy tudatosan bevethető eszközként is a művész rendelkezésére áll. Thijs Weststeijn művészettörténész a holland aranykor festészete kapcsán említi Klaus Kruger „Illusionsbrechung” fogalmát, mely szó szerint az illúzió átszúrását jelenti, és azt fejezi ki, amikor a művész a látvány ábrázolását szándékosan megtöri egy-egy ecsetvonás láthatóvá tételével, annak érdekében, hogy a képtémán túl saját virtuozitására is felhívja a figyelmet.¹⁴¹

A festői nyom jellé válásának közelebbi vizsgálatára Elkins egy másik, 1995-ben publikált, *Marks, Traces, „Traits”, Contours, „Orli” and „Splendores”*: *Nonsemiotic Elements in Pictures* című tanulmányában kerül sor.¹⁴² Elkins a modern szemiotika atyja, Charles Sanders Peirce jelről alkotott fogalmával azonosul, miszerint a festményeken látható minden nyom – ecsetvonás, ceruzavonal, elkenés, kitörlés, stb. – jelként értelmezhető. Azóta azonban a művészettörténészek többsége a szemiotika

¹³⁵ Uo. 190.

¹³⁶ Uo. 116.

¹³⁷ Uo. 187.

¹³⁸ Uo. 188–191.

¹³⁹ Uo. 48.

¹⁴⁰ HORNYIK Sándor: A szürnaturalizmus Budapesten. In: Uő.: *A szürnaturalizmus archeológiája*. ELKH BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2021. 202.

¹⁴¹ WESTSTEIJN, Thijs: The Eloquence of Colour. In: Uő.: *The Visible World. Samuel Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008. 238.

¹⁴² ELKINS, 1995. i.m.

tudományterületén belül Elkins szerint nem foglalkozik ezekkel a típusú nyomokkal, inkább csak a jelek összességéből, gesztuscsoportokból kialakuló figurák, jelenetek és narratívák szintjén keresi a mű jelentését vagy általánosságban ír az adott művészre jellemző anyagkezelésről. A szerző szerint a szemiotikai művészettörténet túlságosan kiemeli a jelentés nélküli nyom (meaningless mark) és a jelentésteli jel (meaningful sign) közötti különbséget, ami miatt a nyomok vizsgálatát feláldozzák a jelenet oltárán. Elkins felidézi Mieke Bal szemiotikai kategóriáit. Bal a jelek (signs) mellett jelentés alatti (subsemiotic) és jelentés feletti (suprasemiotic) részokról beszél. A jelentés alatti szinthez tartoznak a jelentéshez pusztán hozzájáruló ecsetvonások, mint a festékvastagság és egyéb vizuális tulajdonságok, míg a jelentés feletti szintet a jelek holisztikusan működő egysége hozza létre. Ez a rendszerezés azonban az apróbb nyomoknak nem ad szemiotikai státuszt, azokat pusztán „technikai” részletként értelmezi. Elkins nehezményezi, hogy Bal és mások szemiotikus elméletei gyakran „elnyomják a jelek természetét, hogy továbbléphessenek a narratívára épülő olvasatok irányába” és a festmény jelenlétét megkerülve kvázi szöveggént foglalkoznak a képekkel. Elkins szerint le kellene lassítani a folyamatot a „nyomok összeragadó tömegétől a lecsupaszított narratív jelentésekig”. Fő célja, hogy a legkisebb nyomok, jelenségek verbalizálása révén a festészetről szóló párbeszédet valóban a festészetre irányítsa.¹⁴³

Érdemes azonban közbevetni, hogy az Elkins-féle festészetcentrikusság más módon Mieke Bal szövegeiben is megjelenik: Norman Brysonnal közösen írt *Semiotics and Art History* című tanulmányukban többek között arról a kérdéstről értekeznek, hogy a festészet legkisebb építőelemeit lehet-e, illetve érdemes-e jelentéshordozóként izolálni a műelemzés során. Azt állítják, hogy a festészeti gesztusok különválasztása és önálló szemiotikai kategóriákba rendezése egy olyan mesterséges lépést jelentene, mely nem veszi figyelembe, hogy a festészet valójában egy nyomok sűrűn összetapadó halmazából létrejövő érzéki felületen realizálódik.¹⁴⁴

Elkins (ellen)érvei között az is szerepel, hogy a szemiotika alapvetően a nyelvre vonatkozik, tehát a vizuális szemiotika működése nem magától értetődő dolog. Idézi Roland Barthes gondolatát is, aki szerint a jelentéstulajdonítás csak nyelvi eredetű aktus lehet, és ami egyfajta zsákutcába tereli a kérdéskört. Elkins kifejti, hogy nem „a

¹⁴³ Uo. 822–824.

¹⁴⁴ BAL, Mieke – BRYSON, Norman: *Semiotics and Art History*. *The Art Bulletin*, Vol. 73. No. 2. 1991. 174.

nyelvészeti analógia finomítása” jelenti a megoldást, hanem a képek alapos közeli nézete, ahol a nyomokból leszűrt információkat kell megpróbálni megfogalmazni.¹⁴⁵

Elkins különböző képzőművészeti példákon keresztül írja le a jeleknek olyan típusait, melyek szerinte nem kerülnek eléggé az elemzések homlokterébe. Felülvizsgálja azt a feltételezést, miszerint az ábrázoláshoz tartozó (szándékos) gesztusok elkülöníthetők az attól függetlenül jelen lévő (szándékolatlan) nyomoktól, mint például a sérülésektől vagy elszíneződésektől. Szerinte ez a különbségtétel a nyomok jelek javára történő háttérbe szorítását eredményezi.¹⁴⁶ Egy ókori, pliniusi történet elemzése kapcsán pedig azt fejti ki, hogy általában a nyomok saját határaikra is felhívják a figyelmet, ilyenkor egyrészt síkként láttatják magukat, másrészt másodlagos nyomokat is létrehoznak, azáltal, hogy van körvonaluk, vagy hogy pusztán színfoltként is értelmezhetők.¹⁴⁷ Elkins egy másik jelenségről „a nyom ontológiai instabilitásaként” beszél, ami azt jelenti, hogy minden nyom végtelen új nyomot képes létrehozni saját széleivel, illetve a többi nyommal, a felülettel való összeoldódása által. A különböző nyomok egyrészt önmagukat jelölik, de egy nagyobb nyomstruktúrává is összeállnak: szinguláris entitások, de kompozit dologként is értelmezhetők. A szerző szerint a nyom egy további jellemzője, hogy az egyik pillanatban szilárdnak és homogénnek tűnik, a másikban pedig szétesik, így folyamatosan az emberi érzékelés határán mozog.¹⁴⁸

Ezt a speciális, közeli nézőpontot tehát Elkins azért tartja indokoltnak, mert általa meghaladhatónak tűnik a pusztán a narratívára fókuszáló olvasat, mely rendszerint a kép sajátosan furcsa fizikai tulajdonságaiból származó információk veszteségével jár.¹⁴⁹ Bár az általa szorgalmazott interpretációs modell az elemzés egy komplexebb fokát jelenti, de ennek köszönhetően a műbefogadás is egy árnyaltabb szinten történhet meg.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Uo. 827–832.

¹⁴⁶ Uo. 832–834.

¹⁴⁷ Uo. 842.

¹⁴⁸ Uo. 858–859.

¹⁴⁹ Uo. 824.

¹⁵⁰ Uo. 860.

4. Fordított fejlődéstörténet

Úgy gondolom, a festészet egyik alapmotivációját, a nyomhagyást az alkotói tevékenység középpontjába állítani egyfajta konceptuális fordulat eredménye, ami a festészet történetében képek és hozzájuk kapcsolódó elméletek, illetve kritikák láncolatán keresztül bontakozott ki. E folyamat paradigmaticus példáit a hagyományosnak mondható, kronologikus művészettörténeti elbeszélés helyett annak dekonstrukciója által, fordított időrendet alkalmazva szeretném feltérképezni. A célom ezzel az, hogy az általam vizsgált jelenség összefüggéseit és eredetét kevésbé a történeti előítéletek alapján, hanem a kritikai hivatkozásokat és vizuális idézeteket visszafejtve tudjam lokalizálni. Írásom irányultságát T. J. Clark művészettörténész Hegel elméletére alapozott gondolata is alátámasztja, miszerint a művészet a múlttal eljegyzett tevékenység, ami abban mutatkozik meg, hogy egy korszak még „utolsó virágzása” után is forrása marad a későbbi alkotói kísérleteknek.¹⁵¹ Szövegemben én is szeretnék utalni ezekre a jelenkorban hordozott múlt időkire.

A téma szűkítése érdekében tudatosan távol tartom magam a wölfflini ciklikusság teóriájától, azaz a különböző művészettörténeti korszakokban megjelenő stílusbeli azonosságokra épülő festészeti kategóriák felállításának alternatívájától.¹⁵² Tehát jelen fejezetben nem a festőiség komplex kérdéskörének területét tanulmányozom, hanem a szubjektum analógiájaként is felfogható festészeti gesztus függetlenségi törekvéseinek időben körülhatárolható történetét. Pusztán azokkal a periódusokkal foglalkozom, melyek önreflektív módon – művészetelméleti és -kritikai diskurzusaikban is – játékba hozzák a festészeti gesztust mint autonóm képi elemet.

4.1. Makacs folt

Isabelle Graw művészettörténész megfigyelése szerint a fiatal kortárs festőművészek statementjeiben és munkáiban egyre gyakrabban manifesztálódik direkt módon a festészetben való mitikus hit és a festmény mint „önrendelkező entitás” képzelete. Ők már nem támaszkodnak a médium konceptuális önkritikájának retorikájára. A szerző azt állítja, a festészet bár egy komplex problémarendszert visz magával, létjogosultságának

¹⁵¹ CLARK, Timothy James: In Defense of Abstract Expressionism. In: Uő.: *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, New Haven & London, 1999. 371–372.

¹⁵² WÖLFFLIN, 1969. i.m.

megkérdőjelezése már a '90-es évek vége óta lejátszott meccsnek tűnik, amit többek között Martin Kippenberger és Albert Oehlen készítettek elő festészeti tevékenységükkel.¹⁵³

A kortárs művészet kanonizálatlan alkotóinak végtelen sorára tekintve feltűnik, hogy a festészeti gesztus és azon belül az ecsetvonás – a webes platformokon szabadon áramló motívumok egyikeként – egyfajta makacs foltként, kitörölhetetlenül jelen van, tisztázatlan átemelések vagy a festészeti tradícióra hivatkozó citátumok formájában változtatva alakját. E közeg művészettörténeti áttekintését nagyon megnehezíti a tényleges, reflektált teljesítmények holdudvarában létrejövő giccs, amit Walter Robinson, műkritikus zombiformalizmusnak hívott, Jerry Saltz, műkritikus pedig a művészeti piac igényeivel kötötte össze.¹⁵⁴ Szintén ide vonatkoztatható Rieder Gábor rövid, de lényegretörő kijelentése is, melyet a 2010-es évek művészetét áttekintő cikkében fogalmazott meg a posztinternet-generáció alkotói módszereivel kapcsolatban: „látják és újraalkotják”.¹⁵⁵ Erre a jelenségre utalt John Kelsey műkritikus és képzőművész is, amikor a közösségi média hibrid színterein akár órák alatt elévülő festészet terjedését a mémek burjánzásához hasonlította.¹⁵⁶

Ebből kifolyólag gondolatmenetem alátámasztásához ezúttal nagyrészt azok közül a képzőművészek közül válogatok, akik 2019 nyarán részt vettek a *Frozen Gesture* című kiállításon a Kunst Museum Winterthurban, mely a kutatásomhoz talán legközvetlenebbül kapcsolódó kortárs kiállítás volt. Kurátora, Konrad Bitterli a katalógus előszavában a következő mondatokkal foglalja össze a jelenkor alkotóinak festészeti gesztushoz fűződő ambivalens viszonyát: „A művész kézjegyét már nem tekinthetjük intuitívnek vagy tisztán expresszívnek, reflexió nélkül; a kortárs művészetet az jellemzi, hogy a festészeti gesztus mindig akaratlagosan van ott, mutálódva, parodizált formában, idézetként, ironikusan megtörve, analizálva vagy legalábbis egy konceptuális távolságtartást bevetve.”¹⁵⁷ Mégis milyen alkotói motivációk és stratégiák

¹⁵³ GRAW, Isabelle: Response to Peter Geimer. In: Uő. – BIRNBAUM, Daniel – HIRSCH, Nikolaus (eds.): *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency Beyond the Canvas*. Sternberg Press, Potsdam, 2014. 64.

¹⁵⁴ SALTZ, Jerry: Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same? *New York Magazine*. 2014.
<https://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html> (letöltés: 2023.03.31.)

¹⁵⁵ RIEDER Gábor: A tízes évek. *Artkartell*. 2020.
<http://artkartell.hu/fokusz/369-a-tizes-evek> (letöltés: 2023.03.31.)

¹⁵⁶ KELSEY, John: The Sext Life of Painting. In: AMMER, Manuela – HOCHDÖRFER, Achim – JOSELIT, David (eds.): *Painting 2.0. Expression in the Information Age* (exh. cat.). Museum Brandhorst, Prestel, München, 2016. 269.

¹⁵⁷ BITTERLI, 2019. i.m. 9.

körvonalazódnak a festészeti gesztust eszközként és motívumként egyaránt felhasználó kortárs diskurzusban? Három, egymást átszövő irányvonalat látok kirajzolódni, melyeket a következő bekezdésekben ismertetek.

Carol Armstrong művészettörténész azt állítja, a festészet mint médium történetileg is kitűnik önnön materialitásának felmutatásában.¹⁵⁸ Az anyagközpontú gondolkodás ebben a diskurzusban is kiemelten jelen van. Ez figyelhető meg például Pia Fries képeiben (21. kép), melyeket a művész a különböző állagú folyadékokat természetesen formáló fizikai erőhatások tudatos kiaknázásával alakít,¹⁵⁹ vagy Judy Millar a festéket közvetlenül, de nagyon kontrollált módon manipuláló alkotói eljárásaiban is (22. kép).¹⁶⁰ A médium mélyén megtalálható „dús anyagi minőség”,¹⁶¹ amennyiben társul hozzá egyfajta enigmatikus minőség, összefüggésbe hozható az alkímia területével is. Ezt fejtegeti az elméleti oldalról James Elkins *What Painting Is – How to Think About Oil Painting, Using the Language of Alchemy* című kötetében (ezt a „3.3. Massza” című fejezet részletesebben is tárgyalja), Amy Sillman pedig az alkotói tapasztalat felől: szerinte „a műterem egyfajta összetákolt kémiai laboratórium, ahol a nem-tudósok úgy dolgoznak, mint a középkori alkimisták”.¹⁶²

Szintén jellemző stratégia ebben a diskurzusban a festészet médiumának kiterjesztése a tradíció újraértelmezésén keresztül. (E jelenséggel bővebben foglalkozik még a „2. A festészet expanzív természete” című fejezet.) Bernard Frize kollaborációk során létrehozott, koreografált képeiben egyszerre akarja tudatosítani és olvashatatlanná tenni a festés mechanizmusait (23. kép).¹⁶³ A szerzői szerep felosztásával együtt ugyanis előre „lekottázza” az alkotói lépéseket, de ezzel a majdani nézőt bizonytalanítja el a metódus lekötésében. Frize-nél tehát a médium kritikai megközelítése a festészet aktusára és feltételeire vonatkozik, más alkotóknál azonban a műalkotást befogadó térre. Ilyen Katharina Grosse (24. kép) vagy Christine Streuli (25. kép) is, akik a

¹⁵⁸ ARMSTRONG, Carol: *Painting Photography Painting*. In: GRAW, Isabelle – LAJER-BURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 124.

¹⁵⁹ LUTZ, Andrea: *Picturesque Presence – Antique Reference*. In: Uő. – BITTERLI, Konrad – KOST, Lynn (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 33.

¹⁶⁰ LUTZ, Andrea: *Subtractive Processes*. In: Uő. – BITTERLI, Konrad – KOST, Lynn (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 79.

¹⁶¹ SAUNDERS, Matt: *Thread, Pixel, Grain*. In: GRAW, Isabelle – LAJER-BURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 172.

¹⁶² SILLMAN, Amy: *On Color*. In: GRAW, Isabelle – LAJER-BURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 107.

¹⁶³ WÄSPE, Roland: *Traces of the Brush*. In: BITTERLI, Konrad – KOST, Lynn – LUTZ, Andrea (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 41.

táblaképfestészet hagyományos hordozóinak használata mellett gyakran az egész kiállítóhelyiséget kisajátítják hatalmas gesztusaikkal. A festészet expanzív felfogását – mely egyébként nem pusztán a festői felületek térbe lépő dimenzióváltásában mutatkozhat meg, hanem a festészet bármely, tőle eltérő médiummal való kölcsönhatásában – Graw a médiumunspecifikus kifejezéssel írja le, Rosalind E. Krauss posztmédium állapot fogalmára is hivatkozva.¹⁶⁴ André Rottmann művészettörténész ezzel párhuzamosan egyfajta túlélési stratégiaként definiálja azt, amikor a festészet saját téri kontextusára és a művészet intézményrendszerére kezd el reflektálni.¹⁶⁵

Tendenciaként jelentkezik ebben a diskurzusban az az alkotói magatartás is, mely a festészeti gesztust idézetként használja, és annak stílustörténeti meghatározottsága által intertextuális kapcsolódási pontokat hoz létre különböző korszakok között. Megjegyzem, hogy ugyanez a folyamat „kicsiben”, akár a művész saját pályáján belül is lejátszódhat, mint például Gerhard Richter – korábbi ecsetvonásait kinagyítva ábrázoló – *Ausschnitte* című képciklusa esetében (26. kép). Fehér Dávid művészettörténész szerint azonban e művek is azáltal, hogy áttételesen jelenítik meg a festői gesztusokat, tulajdonképpen az informel festészetet konceptualizálják.¹⁶⁶ Ugyanitt említhetnénk Hencze Tamás 1982-től kezdődően készült, redukált háttérű, színeiben visszafogott festményeit is (27. kép). E képek a művész korai informel korszakának tanulságait leszűrve, de illuzionista fényhatásaik révén tágasabb művészettörténeti referenciákat is felölelő módon, az alkotó kéznyomait elrejtve hívnak elő – ahogy Hegyi Lóránd művészettörténész nevezi – „minimal-gesztusokat” vagy „kvázi-gesztusokat”.¹⁶⁷ Teljesen egyedi módon közelíti meg a témát Keserü Ilona, aki egyes munkáiban átszellemített, életenergiát sugárzó, játékos mintázatokká transzformálja gesztusait, majd leltárszerűen, egymás mellé rendelve sorakoztatja fel „őket” a vásznanon (28. kép).

Bitterli e jelenséggel összefüggésben Peter Weibel művészetteoretikust idézi, aki az 1990-es évek új absztrakt festészetének motívumkészletéről egyfajta metanyelvezetként beszélt, ami az absztrakció eltérő formáit beemelve teremti meg

¹⁶⁴ GRAW, 2014. i.m. 45–48.

¹⁶⁵ ROTTMANN, André: Introduction. Remarks on Contemporary Painting's Persistence. In: GRAW, Isabelle – BIRNBAUM, Daniel – HIRSCH, Nikolaus (eds.): *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency Beyond the Canvas*. Sternberg Press, Potsdam, 2014. 10.

¹⁶⁶ FEHÉR Dávid: A festészet mint absztrakció. A valóság absztrakciójától az absztrakció valóságáig Gerhard Richter művészetében. In: BÓDI Kinga (szerk.): *Valós látszat* (kat.). Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. 111–115.

¹⁶⁷ HEGYI Lóránd: Hencze Tamás művészetéről. In: NÉRAY Katalin (szerk.): *Hencze Tamás* (kat.). Ernst Múzeum, Helikon Kiadó, Budapest, 1987. o.n.

heterogén képi közegét.¹⁶⁸ Hasonló gondolatmenetre támaszkodva világítja meg Markus Brüderlin művészettörténész David Reed munkássága kapcsán a „modern kor ornamentizálódásának” jelenségét.¹⁶⁹ (Az „5. A rétegek eklektikája” című fejezet Reed festészetének komplexebb elemzését adja.) A festészeti gesztus ilyen módon történő tematizálása bár stílárisan eltérő célkitűzéseknek felel meg, művészetelméleti szempontból mégis Roy Lichtenstein *Brushstrokes*-sorozatához kapcsolható.

4.2. Eszközből motívum

Az eddig felvázolt problematikát követve Roy Lichtenstein *Brushstrokes* című sorozata (29. kép) kikerülhetetlen epizódja visszafelé araszoló kronológiámnak, ezért néhány kritikai szövegre hivatkozva szeretném érzékeltetni azt a dialógust, ami meghatározza a művész e ciklusának interpretációját. Bitterli szerint e művekre „úgy kell gondolni, mint kemény kommentár az absztrakt expresszionisták romantikus attitűdjével kapcsolatban”.¹⁷⁰ E gondolat jól jelzi Lichtenstein gyakorlatának multitemporális rétegzettségét, ami összeköti a pop-art, az absztrakt expresszionizmus és a romantika időszakát, felvetve ezáltal a festészeti gesztus egy lehetséges eredettörténetét. Ráadásul Lichtenstein egy interjúban a barokk esztétikai diskurzusát fémjelző bravúrára is visszautal, még mélyebbre ásva a festői gesztus genealógiájában.¹⁷¹ (A bravura kortárs olvasatáról az „5. A rétegek eklektikája” című fejezetben esik bővebben szó.) Bitterli Diane Waldman művészettörténészt is idézi, aki szerint az absztrakt expresszionizmus alapvető sajátossága, „az egész test bevonódása a festészeti folyamatba [...] Lichtensteinnél egyetlen ecsetvonásra redukálódik”.¹⁷² David Joselit művészettörténész ezt egy általánosabb nézőpontból úgy fogalmazta meg, hogy a festészeti gesztusok Jackson Pollock után belső helyett külső szempontok által meghatározott jelekké válnak, pontosabban: az 1950-es évek közepétől, például Robert Rauschenberg munkáiban, a festői elemek már csak appropriációk útján válhatnak a művek részeivé.¹⁷³ Waldman az absztrakt expresszionisták ecsetvonásait archetipikusnak nevezi, és azt állítja, hogy

¹⁶⁸ BITTERLI, 2019. i.m. 9.

¹⁶⁹ BITTERLI, Konrad: Ornamentized Gestures. In: Uő. – KOST, Lynn – LUTZ, Andrea (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 93.

¹⁷⁰ BITTERLI, 2019. i.m. 9.

¹⁷¹ GOEHR, Siegfried: Brushstrokes. In: Uő.: *Roy Lichtenstein: The Loaded Brush* (exh. cat.). Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, 2019. 25.

¹⁷² BITTERLI, 2019. i.m. 9.

¹⁷³ JOSELIT, 2016. i.m. 17.

Lichtenstein *Brushstrokes*-sorozatának darabjai a reprezentáció révén „kódolták az intuíció és a véletlenszerűség elveit, anélkül, hogy azokat gyakorolták volna”.¹⁷⁴

Tom Wolfe, író *A festett malaszt* című kötetében épp ezt az időszakot dolgozza fel, és a „Tenth Street Touch” jelenségét, azaz az absztrakt expresszionisták tipizálódó ecsetkezelését állítja szembe Greenberg akkoriban megjelenő, új esztétikai kategóriájával, a festészet utáni absztrakcióval, valamint a hard edge irányzatával és azok gesztusmentes felületeivel. Wolfe szerint ez utóbbiak inspirálták Lichtensteint a *Brushstrokes* megalkotásában, melyeken valójában egyetlen ecsetvonás sem látszódik.¹⁷⁵ Lichtenstein az ecsetvonás stilizálásakor egy logó evidenciájával működő vizuális leképezés lehetőségét kereste, melyet egy Dick Giordano-képregény átirataként vagy appropriációjaként is felfogható formulában talált meg (30–31. kép). „Voltak gondjaim az ecsetvonásokkal is: eleinte leginkább baconszeletekre hasonlítottak vagy valami másra...” – említi humorosan a művész.¹⁷⁶

A Lichtenstein szemléletének ironiáját kiemelő olvasatokat azonban árnyalja néhány olyan megjegyzés, ami arról szól, hogy a művész leginkább egyfajta nosztalgiával tekintett a modernizmusra, és *Brushstrokes*-sorozata is ebből az érzésből táplálkozott.¹⁷⁷ Sara Doris, művészettörténész is hasonló következtetésre jut tanulmányában: Lichtenstein festészete „retromodernizmussá vált, ami egyszerre idézte meg és helyezte ironikus távolságtartásba azt a modernizmust, amiből származott”.¹⁷⁸ Ami mindenesetre kijelenthető, és dolgozatom szempontjából is a legfontosabb, hogy Lichtenstein tevékenysége nyomán az 1960-as évek közepére a gesztus egy festészettörténeti terheket cipelő, autonóm motívumként emelkedett ki a médium DNS-éből. A *Brushstrokes*-sorozat idézőjelbe tette a múlt festészetének pompáját, miközben a későbbi festőgenerációkat egy sor megkerülhetetlen kérdéssel szembesítette.

4.3. A festészeti gesztus diadala

David Joselit szerint a modernizmus festészetének történeti és filozófiai hivatása az ecsetnyom és a médium további alapvető paramétereinek, valamint a hozzá kapcsolódó

¹⁷⁴ BITTERLI, 2019. i.m. 9.

¹⁷⁵ WOLFE, Tom: *Festett malaszt*. Európa, Budapest, 1984.

¹⁷⁶ GOEHR, 2019. i.m. 20–21.

¹⁷⁷ BITTERLI, 2019. i.m. 9.

¹⁷⁸ DORIS, Sara: Roy Lichtenstein's Retromodernism. *American Art*. Vol. 28. No. 2., 2014. 88.

konvencióknak az újragondolása volt.¹⁷⁹ Arthur C. Danto művészetfilozófus és -kritikus pedig úgy fogalmaz, hogy ebben az érában a reprezentáció eszközei fokozatosan a reprezentáció tárgyává váltak, vagy másképpen: a Meyer Shapiro által definiált mimetikus nyom helyét átveszi a nem-mimetikus nyom.¹⁸⁰ Danto narratívájának csúcspontja az absztrakt expresszionizmus, így az ecsettel történő nyomhagyás mellett hangsúlyt helyez annak korabeli társaira, a csurgatásra (drip), az elkenésre (smear), az elhúzásra (swipe) és az eltörlésre (wipe) is. Elbeszélésében azért tulajdonít korszakalkotó jelentőséget ennek az időszaknak, mert az ecsetvonások és imént említett rokonai ekkor léptek elő először olyan eszközökként, melyek önálló létezőként közelebb hozták a műalkotásokat a nézőhöz. Korábban ugyanis a festményt felépítő gesztusokat nem is feltétlenül regisztrálták vizuálisan – hasonlóképpen, ahogy a televízió raszteressége is felszámolódik a befogadót elámító látványban. Danto szerint a festői nyomok a mimézisre épülő teoretikus modell és a célként kitűzött illuzionizmus fokozatos elhalványulása következtében kerülhettek a figyelem homlokterébe. Danto ezt a fordulatot a „painting” szó kétféle jelentése közötti különbség kiemelésével is megvilágítja, miszerint ezt az angol kifejezést főnévként (festmény) és főnévi igenévként (festeni) is olvashatjuk: „to see painting as paint-ing”. E nézőpontváltást az absztrakt expresszionizmus strukturális szinten is igyekezett megvalósítani, kidomborítva az alkotói folyamat performatív aspektusát. Danto egy színházi analógiával élve azt írja, hogy az absztrakt expresszionisták ecsetvonásai olyanok, mintha a színpadon létrejövő illúzió helyett a köteleket működtető háttértechnikusokat és az általuk mozgatott elemeket mutatnák, kifordítva ezzel az évszázados dramaturgiai hagyományokat.¹⁸¹

A festészeti gesztus heroikus piedesztálra emelésének korszakaként tehát egyértelműen a háború utáni, monumentalitásában kiteljesedő amerikai absztrakt festészetet, illetve az európai informel időszakát lehet megjelölni.¹⁸² Előképeik között fontos szerepet töltött be a szürrealizmus kézjeggyel, kézírással összefonódó

¹⁷⁹ JOSELIT, David: Reassembling Painting. In: Uő. – AMMER, Manuela – HOCHDÖRFER, Achim (eds.): *Painting 2.0. Expression in the Information Age* (exh. cat.). Museum Brandhorst, Prestel, München, 2016. 169.

¹⁸⁰ DANTO, 2014. i.m. 7–8.

¹⁸¹ DANTO, Arthur C.: Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg. In: Uő.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2014. 74–76.

¹⁸² BITTERLI, 2019. i.m. 7.

automatizmusa,¹⁸³ illetve egyes esetekben a keleti művészelmélet és kalligráfia.¹⁸⁴ A távol-keleti hatás elsőprő dominanciájáról kialakult, széles körben elterjedt vélekedést Martin J. Powers művészettörténész árnyalja, amikor amellet érvel, hogy a nyomhagyás mechanizmusa elválaszthatatlan az alkotói szubjektumtól, így eredettörténete sem vezethető vissza egyetlen kultúrkörhöz vagy nemzethez. Meglátása szerint azért is parttalan a festészeti gesztus tulajdonlásával foglalkozni, mert egy olyan univerzális képi elemről van szó, mely a keleti és nyugati teoretikus és gyakorlati konvenciókhoz egyaránt kapcsolható. Az absztrakt expresszionista ecsetvonást így a hidegháborús körülmények kontextusában lehet kulturális exportcikként is élesített, külpolitikai misszióval terhelt motívumként értelmezni, és akár a szabadság és individualizmus – korai modern európai festészetben megtestesülő – 19. századi eszméivel is összefüggésbe hozható.¹⁸⁵ Hornyik Sándor az absztrakt expresszionista ecsetvonás formátlan irányába törő esztétikáját pedig az „atomkorszaki dezintegráció” képzetével, vagyis a hidegháborús időszakot jellemző, apokaliptikus félelmekkel kötötte össze.¹⁸⁶

E. H. Gombrich művészettörténész egy általánosabb nézőpontból ír a művész érzelmi állapotával szoros viszonyban álló gesztusról: egyfajta „grafológiai aspektust” említ, mely „dionüszoszi örületbe torkolló rítusok” során manifesztálódik. A festék pollocki csurgatása és öntése extatikus belső tapasztalatok kivetülését teszi lehetővé. Ugyanakkor Gombrich azt is kifejti, hogy a Pollock által fémjelzett expresszív nyom továbbörklődve erejét is veszítheti, amint az eredeti artikuláció idézetté alakul.¹⁸⁷ Yannis Hadjinicolaou művészettörténész ezt úgy fogalmazza meg, hogy akár egy foltnyi festék is sajátos warburgi pátoszformulává, egy emocionálisan telített képi toposszá válhat.¹⁸⁸

Az absztrakció és a művész introspektív igényeinek egyesítésében Vaszilij Kandinszkij is kulcsszerepet játszott, aki Edmund Husserl fenomenológiai fantáziájában osztózva úgy gondolta, hogy a művészetben kifejezhető a tapasztalat néma, nyelv előtti

¹⁸³ HOBBS, Robert C.: Early Abstract Expressionism and Surrealism. *Art Journal*. Vol. 45. No. 4. The Visionary Impulse: An American Tendency. 1985. 299.

¹⁸⁴ GREENBERG, Clement: American-Type Painting. In: LANDAU, Ellen G. (ed.): *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. Yale University Press, New Haven – London, 2005. 207.

¹⁸⁵ POWERS, Martin J.: The Cultural Politics of the Brushstroke. *The Art Bulletin*. Vol. 95. No. 2. June. 2013. 313–324.

¹⁸⁶ HORNYIK Sándor: A magyar szocialista realista diszpozitív. In: Uő.: *A szürnaturalizmus archeológiája*. ELKH BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2021. 109.

¹⁸⁷ GOMBRICH, Ernst H.: Ritualized Gesture and Expression in Art. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B. Biological Sciences*. Vol. 251. No. 772. A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man. 1966. 393–399.

¹⁸⁸ HADJINICOLAOU, 2019. i.m. 274.

formája.¹⁸⁹ Ezen kívül hozzájárult e diskurzus formálódásához a látvány illúzióját sugalló képmező és a képfelszín materialitásának fokozatosan kibontakozó széttartása, ami tulajdonképpen már a romantika késői, valamint az impresszionizmus korai példáinál is megfigyelhető, és aminek egyik első megfogalmazott tüneteként Maurice Denis híres, 1890-es kijelentését tartja számon a művészettörténet, miszerint „a festmény mindenekelőtt vonalakkal és színfoltokkal borított felület, s csak azután téma”.¹⁹⁰ A romantika esztétikai elveihez pedig az alkotói folyamat szakrális átélése, illetve az elemi-archaikus nyom hagyás mentén kapcsolható az absztrakt expresszionizmus – ezt vizsgálja *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* című kötetében Robert Rosenblum művészettörténész.¹⁹¹

4.4. Függetlenedési kísérletek

A tasizmus a háború utáni absztrakt, foltokból építkező festészet szinonimájaként ismert kifejezés, de már az impresszionisták ecsetkezelésére is alkalmazták néhányan. Az impresszionisták foltfestészetének kritikai fogadtatása – a modernizmus történetére jellemző módon – elmarasztaló megjegyzésekkel indult, később azonban épp a bírált jelenségek váltak a továbblépés táptalajává. Oscar Reutersvärd művészettörténész az impresszionista festészet legfőbb újításának a „dekompozíciót”, a klasszikus kép önállósult, élesen elváló ecsetvonások által történő fragmentálását látta. A korabeli kritikák tárgya éppen ez volt: a bírálók többek között „a stílus széteséseként”, „egy pusztító rendszerként”, „a művészet negációjaként”, „zavaró foltokként” „ostoba képiségként” és „modoros abrakadabraként” emlegették. Az új tendenciának azonban már ekkor is akadt néhány védnöke, Théodore Duret például az impulzivitást erényként írta le, és Georges Rivière, Ernest d’Hervilly, Ernest Chesneau mellett elismerte, hogy az izolált ecsetvonásoknak önmagukban is lehet reprezentatív szerepe, illetve alkalmasak az atmoszféra érzékeltetésére. Charles Bigot műkritikus pedig az elsők között fogalmazta meg, hogy a művész az ecsetvonással mint a festészet releváns, különálló eszközével

¹⁸⁹ DICKERMAN, Leah: Vasily Kandinsky, Without Words. In: Uő. (ed.): *Inventing Abstraction: 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art* (exh. cat.). The Museum of Modern Art, New York, 2012. 53.

¹⁹⁰ O’DOHERTY, Brian: A galériatér ideológiája. I. Jegyzetek a galériaterről (ford. ERHARDT Miklós). *Exindex*. 2013.
<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877> (letöltés: 2023.03.31.)

¹⁹¹ ROSENBLUM, Robert: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. Harper & Row Publishers, New York, 1975. 205.

operál az alkotói folyamat során. Az érzelmi stimuláció és a spontaneitás fokozatosan beépült a festészeti gesztust meghatározó asszociációs mezőbe.¹⁹²

John Rewald művészettörténész szerint szintén az impresszionizmus az az időszak, amikor a művészek festészeti gesztusaikból sajátos nyelvezetet formáltak. Ezt egyfajta vizuális forradalomként értelmezi a 19. századi akadémikus festészet szűkös esztétikai doktrínáival szemben, melyek megkövetelték a kép felületének elsimítását, azaz az ecsetvonások láthatóságának eltüntetését a végső lakkréteg segítségével. Az új, kísérleti festészet gyökerei már Delacroix és Courbet képeiben is jelen voltak, de ők még nem akarták elhagyni a magasztos témákat. Manet-nál viszont a szerző szerint „a kép tárgya már csak ürügy a festői megérzések felmutatására”.¹⁹³ Az ecsetvonások impresszionista festészetben betöltött szerepét vizsgáló James D. Herbert, művészettörténész is megerősíti, hogy az elképzelés forrása, miszerint a festészeti gesztusban személyes dráma rögzül, a romantikából ered.¹⁹⁴ Az impresszionisták is több helyen Delacroix festészetét említették forrásként elméleti szövegeikben. Signac például őt tartotta az impresszionizmus előfutárának, és azt állította, hogy irányzatuk tökéletesen „hagyományos és normális”, hiszen Delacroix elveire támaszkodik.¹⁹⁵

Az akadémikus stílus ellenében megfogalmazódó, szabad ecsetvonásokból megszülető festőiség igénye a szerzői szubjektum művészetpolitikai hatalomtól való függetlenségének képzeteit is hordozta.¹⁹⁶ A festői nyomhagyás és vele együtt a művészi kézjegy felmutatásának szándéka már a francia romantika időszakában felszínre tört, még akkor is, ha a képtémáikkal ekkor még nem feltétlenül ezt támasztották alá a festők. A virtuóz festékezelés a zseni ismertetőjele volt. A romantikus festők a burzsoázia szemében a professzionalizmust szavatoló firniszt elhagyták, ezzel is közelebb engedve a nézőt a művész spontán érkező, teremtő erejű inspirációinak nyomaihoz. A romantikus alkotók és az őket támogató kritikusok úgy gondolták, hogy a lakkozás a valódi munka jeleit eltakarítja, és fordítva: az akadémikus szemlélet értelmében épp a firnisz jelentette

¹⁹² REUTERSVÄRD, Oscar: The Accentuated Brush Stroke of the Impressionists: The Debate concerning Decomposition in Impressionism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 10. No. 3. 1952. 273–278.

¹⁹³ REWALD, John: The Impressionist Brush. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. Vol. 32. No. 3. 1973–1974. 2–7.

¹⁹⁴ HERBERT, James D.: *Brushstroke and Emergence. Courbet, Impressionism, Picasso*. The University of Chicago Press, Chicago, 2015. 1–3.

¹⁹⁵ TSENG, 2019. i.m. 103–106.

¹⁹⁶ SHIFF, 1991. i.m. 43.

a garanciát az üres szélhámoság ellen.¹⁹⁷ A festészeti gesztus történeti terhelése tehát valahol ezen a ponton kezdődik.

Mindent összevetve, ebben az árnyaltan rétegzett, elméleti és gyakorlati megfontolások között formálódó folyamatban – mely lényegében az ecsetvonásokat az imitáció eszközeiként számontartó felfogástól a festészeti gesztust autonóm módon tematizáló alkotói eljárásokig ível – három határkőként jellemezhető mozzanat vagy eseménysor rajzolódott ki. Immár a hagyományos kronológiát alkalmazva: az első a festészeti gesztus fokozatos felértékelődése az érzelmek romantika korabeli, 18–19. századi rehabilitációjával összefüggésben, a modernizmus különböző korszakain át, az absztrakt expresszionizmusban kiteljesedve. A második fordulópont a festészeti gesztus intellektuális kisajátítása, személyességének és spontaneitásának konceptuális eltérítése a pop-artban, a hard-edge festészetben és a festészet utáni absztrakcióban (post-painterly abstraction). A harmadik pedig a korábbiak egyfajta kortárs szintézise, a jelenkor művésze ugyanis mintha az individuális festészeti gesztus éltetésének és tagadásának kettősségben fejtené ki nosztalgikus nyomhagyási rítusait.

¹⁹⁷ JONES, Caroline A.: The Romance of the Studio and the Abstract Expressionist Sublime. In: Uő.: *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 1996. 26–28.

5. A rétegek eklektikája

A festészeti gesztust kiemelt szerepbe helyező kortárs festészet gyökereit kutatva akár egészen a bravura – azaz a virtuóz foltfestészet – sajátos esztétikai nyelvezetet teremtő, barokk művészetelméletben gyökerező örökségéig is eljuthatunk. A kortárs életművekben a bravura leginkább a későbbi korszakok és stílusok – többek között a romantika és az absztrakt expresszionizmus – optikájának fénytörésében bukkan fel. Így a következő bekezdések nem egy, a múlt egyre mélyebb rétegeibe hatoló kronológiába ágyazva tárják fel e területet, hanem egy olyan kitekintést nyújtanak, mely rávilágít, hogy a különféle történeti síkok és a hozzájuk kapcsolódó művészeti megközelítésmódok hol egymásra simulva, hol egymással konfrontálódva gazdagítják a jelenkor festészetét. Amikor David Reed kortárs festőművész a barokk bravurára hivatkozik, a 17. század és a jelenkor közt feszülő, a festészet mibenlétét érintő dialógusok hangsúlyváltásainak és személyes kitérőinek tükrében látja a tőle oly távol eső barokk ecsetvonás íves játékát. Esetében tehát a bravura csupán egy részlegesen átmenthető paradigmaként fogható fel, melyre árnyékot vet a korábbi elveket újrahasznosító, mégis revelatív erővel ható romantikus fordulat kikerülhetetlen ténye (32. kép).

A bravura jelenségének teljesebb körű megértését segítik Nicola Suthor művészettörténész legújabb kutatásai. A szerzőt egyik előadásának laudációjában Yve-Alain Bois egy olyan fiatal művészettörténész-nemzedék feltörekvő alakjaként ismertette, mely a művészet materialitását a „close reading” – azaz a művek közeli olvasatára építő elemzési stratégia – időről időre megkérdőjelezett gyakorlatán keresztül vizsgálja. Bois arra is felhívta a figyelmet, hogy az utóbbi évtizedekben a szakma a „close reading”-et hajlamos volt veretes formalista konvenciók által kompromittált műértői szemléletként interpretálva elhessegetni, mely pusztán az attribúció és a restaurálás kizárólagos eszközeként nyer relevanciát. Suthor szerint azonban éppen e látásmódon keresztül közelíthető egymáshoz a legmeggyőzőbben a „művészetről” és a „művészetben” való gondolkodás folyamata.¹⁹⁸ Egy másik alkalommal kifejti továbbá, hogy tévútra vezet, ha a festészet értelmezésére szolgáló koncepcióinkat a festészeti gyakorlaton kívül próbáljuk meg megfogalmazni.¹⁹⁹

¹⁹⁸ SUTHOR, Nicola: Fluidity and Sedimentation in Rembrandt's „Christ Carrying the Cross”. *Institute for Advanced Studies*. Art History lecture series, 2019.

<https://www.ias.edu/ideas/fluidity-sedimentation-rembrandt> (letöltés: 2023.03.31.)

¹⁹⁹ SUTHOR, Nicola: „Il pennello artificioso”: On the Intelligence of the Brushstroke. In: SCHRAMM, Helmar – SCHWARTE, Ludger – LAZARDZIG, Jan (eds.): *Theatrum Scientiarum, Vol. 2. Instruments in*

A 16. századi Velencében kialakult, majd a 17. század folyamán Európa-szerte elterjedő bravura legfőbb retorikai üzenete szerint „a művészet dolga a művészet felfedése” („ars est ostendere artem”), szemben az előzőleg uralkodó alkotói elvvel, mely alapján „a művészet dolga a művészet elfedése” („ars est celare artem”) volt. A bravura – megőrizve a művészet e korábbi működésmódját – a műalkotások tartalmi és technikai aspektusainak komplex összefonódásaiban sajátos, kissé fölényes attitűdjét is nyomatékosította. „Attitude becomes form” – jegyzi meg humorosan a Suthor, Harald Szeemann kurátor 1969-es kiállításának címére utalva.²⁰⁰

A bravura jelentésmezejét számos további fogalom árnyalja, mint például a fesztelen könnyedséget jelölő sprezzatura, melyet Baldassare Castiglione *Az udvari ember* című művében határozott meg 1528-ban.²⁰¹ (A könyv művészeti jelentőségét bizonyítja, hogy többek között Tiziano és Velázquez, valamint Rembrandt pártfogói, Constantijn Huygens és Jan Six is birtokolták.²⁰²) A sprezzatura arra vonatkozik, amikor az udvari ember akár a legnehezebb feladatot is látszólag mindenféle erőlködés nélkül oldja meg: egyszerre győzi le akadályát és teszi láthatóvá mesterségét.²⁰³ Bár ez elsősorban egy társasági élethez kötődő eszmény, már maga Castiglione is összekapcsolta az individuális ecsetvonáshoz társuló kézügyesség felmutatásával.²⁰⁴ A bravurával asszociálható festészeti kifejezések fokozatosan kibontakozó burjánzása jelzi, hogy a festő egy teóriák által megvilágított, gazdag fogalomkészlet által informált terepen alkotott. A hű leképezéshez szükséges finom mozdulatokkal szolgáló diligenza, a szabad ecsetvonást ünneplő prestezza, a nagyvonalú bátorságot dicsőítő fierezza, a festészet nagyfokú sebességét méltató furor, mind-mind alátámasztják azt a gondolatot, hogy már a 16–17. századi festészetelmélet szerzői tematizálták a képi felületet bejáró ecsetmozgástípusokat.²⁰⁵ Yannis Hadjinicolaou művészettörténész Rembrandt követői kapcsán írt szövegében szintén kiemeli az ecsetvonások expresszív telítettségének

Art and Science. On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century. Walter de Gruyter GmbH, Berlin – New York, 2008. 106.

²⁰⁰ SUTHOR, Nicola: Introduction. In: Uő.: *Bravura. Virtuosity and Ambition in Early Modern European Painting.* Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2021. 6–11.

²⁰¹ Uő.

²⁰² HADJINICOLAOU, Yannis: Epilogue. In: Uő.: *Thinking Bodies – Shaping Hands, Handeling in Art and Theory of the Late Rembrandists.* Brill, Leiden, 2019. 272–273.

²⁰³ SUTHOR, 2021. i.m. 24.

²⁰⁴ POUSÃO-SMITH, Maria-Isabel: Sprezzatura, Nettigheid and the Fallacy of 'Invisible Brushwork' in Seventeenth Century Dutch Painting. *Netherlands Yearbook for History of Art.* Vol. 54. VIRTUE: virtuoso, virtuosity in Netherlandisch Art 1500–1700. 2003. 260.

²⁰⁵ SUTHOR, 2008. i.m. 109–119.

kimódolt jellegét, illetve megállapítja, hogy akkoriban a festékanyag kezelésének megfigyeléséből és annak verbalizálásából indult ki a művészetelmélet.²⁰⁶

Ahogy azonban már Vasari is megfogalmazta ellenérzéseit a színt (colore) preferáló velencei festőkkel szemben, úgy az akadémiák oktatási elveiben is jelentkezett egyfajta averzió a bravurával szemben: a bravura képviselőinek festészeti megnyilvánulásaiban artikulátlanságot²⁰⁷ és nagyképűséget²⁰⁸ véltek felfedezni. Később mégis bebizonyosodott, hogy a kriminalizált folt, melyre pejoratív üzenettel helyenként a macchia kifejezést is alkalmazták, friss művészi ideák táptalaja lehet, és nem csupán a rajz (disegno) elsőbbségét hirdető alkotók munkái szólnak az értelemhez.²⁰⁹ A bravura képviselői hamarosan a szabályokat áthágó, kísérletező, önkényes, intézményellenes művész megtettesítőivé váltak,²¹⁰ megteremtve ezáltal a festészet mint szabad művészet képzetét, mely folyamat Suthor végkövetkeztetése szerint tulajdonképpen a modernizmus kiindulópontját is kijelöli.²¹¹ Ugyanakkor arról sem szabad elfeledkeznünk, hogy a romantika időszakában fektették le és erősítették meg azokat a filozófiai és esztétikai alapokat, melyekre a modernizmus építeni tudott. Ahogy Shao-Chien Tseng művészettörténész is rámutatott, Friedrich Schiller volt az első, aki – az *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) című írásában – azt állította, hogy egy, a szépség felé törő esztétikai forradalom szükségeltetik a személyes szabadság eléréséhez. Fontos továbbá megjegyezni, hogy az esztétika kérdéseit itt – és a romantikára általában is érvényes módon – nem csak a művészetre vonatkozóan kell értelmezni, hanem a „politikai és szociális élet holisztikus területére”.²¹² A fegyvertényként interpretált ecsetvonáshoz kötődő fordulat datálása tehát meglehetősen relatív, Arthur C. Danto például még későbbre teszi: a 19. századi izmusok láncolatában látja meg az ezzel kapcsolatos „tudatosság új szintjét”.²¹³

²⁰⁶ HADJINICOLAOU, 2019. i.m. 271.

²⁰⁷ SUTHOR, 2008. i.m. 120.

²⁰⁸ SUTHOR, Nicola: The Academic Response. In: Uő.: *Bravura. Virtuosity and Ambition in Early Modern European Painting*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2021. 212–229.

²⁰⁹ HADJINICOLAOU, 2019. i.m. 273–274.

²¹⁰ SUTHOR, 2021. i.m. 6–11.

²¹¹ SUTHOR, Nicola: Reenactments and Echoes. In: Uő.: *Bravura. Virtuosity and Ambition in Early Modern European Painting*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2021. 230–238.

²¹² TSENG, Shao-Chien: Delacroix, Signac, and the Aesthetic Revolution in Fin-de-Siècle France. In: CHAO, Shun-liang – CORRIGAN, John Michael (eds.): *Romantic Legacies. Transnational and Transdisciplinary Contexts*. Routledge, New York, London, 2019. 115.

²¹³ DANTO, Arthur C.: Introduction: Modern, Postmodern and Contemporary. In: Uő.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2014. 8.

David Reed festészete e korszakváltásokat és képelméleti dilemmákat katalizálja, így különböző vizuális nyelvezetek találkozási pontjaira irányuló önreflektív vizsgálódásként is olvasható. A munkásságát jellemző posztmodern szemléletéről a *Painting 2.0* című kiállítási katalógus szerzői is írtak: az alkotó archívumként tekint a művészettörténetre, egy olyan nyersanyagként, mely szélsőséges manipulációk és újrakontextualizálások tárgyává válhat. Egyfajta felhasználó-központú tartalomgenerálás zajlik. A festő eleve létező hagyományokat bont szálaira és konstruál újra, a vászon felszínét mintegy vágóasztalként használva.²¹⁴ Ezt az analógiát („Flatbed Picture Plane”) eredetileg Leo Steinberg, a pop-art meghatározó kritikus vetette fel, érzékeltetve, hogy a horizontális pozícióba állított képsík operációs folyamatok kezelőfelületére hajaz.²¹⁵ E viszonyrendszerben a régmúlt stílusai új metastílusok építőköveiként szervesülnek. Akár egyetlen szimbolikus gesztus is képes konzerválni egy klasszikus alkotói modort.²¹⁶ A bravura kortárs megidézése is egy ehhez hasonló tömörítési eljárásból kölcsönzi erejét: elevenné tesz egy korábbi diskurzust, miközben zsigerileg is hat.

David Reed kijelzők fényerejével ragyogó, újragondolt chiaroscuro- és cangiante-effektusoktól hemzsegő művei kapcsán Arthur C. Danto a Manhattan-, illetve Las Vegas-barokk kifejezéseket használta.²¹⁷ Angela Ndalians médiateoretikus a reprezentáció feltételeivel való zsonglörködés vonatkozásában David Reed munkái mellett a jelenkor spektákulumaiban és a populáris filmipar látványvilágában is felfedezi a barokk logikáját. A mesterségesen létrehozott alternatív realitás – legyen szó táblaképről vagy bármilyen más kulturális produktumról – a befogadó terébe lép, és ezzel párhuzamosan láthatóvá válnak az illúziót működtető háttérmechanizmusok is.²¹⁸ Reed lebilincselő festészettechnikai megoldásai a káprázat terepévé alakítják a képfelszíneket. A néző a művek előtt állva pedig óhatatlanul is azon tűnődik, hogy mégis „hogyan csinálták ezt és ezt és ezt és ezt...?”.²¹⁹ Mieke Bal kultúrteoretikus *Quoting Caravaggio* című kötetében

²¹⁴ AMMER – HOCHDÖRFER – JOSELIT, 2016. i.m. 10.

²¹⁵ STEINBERG, Leo: Other Criteria. In: Uő.: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford University Press, Oxford, 1972. 82–91.

²¹⁶ MCEVILLEY, Thomas: Ceci n'est pas un Bidlo? Rethinking Quotational Theory. In: Uő.: *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting in the Post-Modern Era*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993. 171.

²¹⁷ DANTO, Arthur C. Danto: Bedside Manner: David Reed. *Artforum*. Summer, 1999.
web: <https://www.artforum.com/print/199906/bedside-manner-david-reed> (letöltés: 2023.03.31.)

²¹⁸ NDALIANIS, Angela: Virtuosity, Special-Effects Spectacles, and Architectures of the Senses. In: Uő.: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – London, 2004. 158–159.

²¹⁹ NDALIANIS, Angela: Special-Effects Magic and the Spiritual Presence of the Technological. In: Uő.: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – London, 2004. 254.

ezt a fajta vizuális történeésekből fakadó végtelenségérzetet Reed műveivel összefüggésben úgy szemléltette, hogy a művész hullámokat vagy fodrokat idéző gesztusait a vesszőkhöz hasonlította,²²⁰ utalva ezzel a mellérendelés Deleuze-Guattari-féle jelszavára („és... és... és....”) is.²²¹ A temporalitás kérdése ugyanakkor Reednél nemcsak a korszakok és stílusok közti csúszkálás apropóján merül fel, hanem a ritmus, a sebesség változásainak jelentésteli alkalmazása miatt is. Munkáiban gyakran ütközteti a monokróm képfelület lassúságra ingerlő transzcendens ürességét a festett nyom expresszív vonásainak sebességével (*Multi-Panel Paintings*, 1977–79).²²²

Míg Ndalianis a neobarokk elnevezést részesíti előnyben, addig Bal szerint a barokk kortárs jelenlétéről kellene beszélni, hiszen a neo- előtag csupán stílusként vagy divatként hivatkozik a múlt egy adott időszakára. Bal elemzése szerint Reed műveiben a 20. század vége és a 16. század vége pillantanak egymásra – az absztrakt expresszionizmus tanulságain keresztül. A heterogén idősíkok egy olyan konstellációja ez, melyben nem egyértelmű, hogy Reed piktúrájának high-tech, filmszerű minőségei helyezik új megvilágításba a barokk képtereket vagy a gyertyafényes chiaroscuro által rajzolódik ki a reedi vizualitás esszenciája.²²³ David Carrier művészetfilozófus és David Reed *Tradition, Eclecticism, Self-Consciousness – Baroque Art and Abstract Painting* (1991) című, közösen jegyzett cikkükben az évtizedeket is meghatározzák: az 1590-es és az 1990-es évek közt vonnak párhuzamot. A szerzők szerint közös ezen időszakokban, hogy mindkét század végén találkozni lehetett a „mindent megcsináltak már korábban” letaglózó érzetével és a kritikus bénító alakjával – Vasarival vagy Greenberggel, még ha szerepüket olykor meg is kérdőjelezték. Caracci generációjának az érett reneszánszsal kellett számot vetnie, az 1990-es évek absztrakt festőinek pedig az absztrakt expresszionizmus hagyatékával. Pontosabban: a szerzők szerint Reed felületeit akarva-akaratlanul is kísérti az absztrakt expresszionizmus, a barokkra pedig akár egy visszafoglalt, szellemjárta reneszánszként is tekinthetünk.²²⁴ Reed e hatások mellett azonban azt a technológiai momentumot is kiemeli, amikor „a mechanikus

²²⁰ BAL, Mieke: Second-Person Narrative. In: Uő.: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago University Press, Chicago – London. 1999. 167–181.

²²¹ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: Rizóma (ford. GYIMESI Tímea). *Ex Symposion*. 15-16. szám, 1996. 1–17.

web: <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm> (letöltés: 2023.03.31.)

²²² VOGEL, Dorothy – VOGEL, Herbert: *David Reed: Rock, Paper, Scissors*. Kienbaum Artists' Books, Snoeck, Gent, 2009. 71.

²²³ BAL, Mieke: Introduction. In: Uő.: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago University Press, Chicago – London. 1999. 2–19.

²²⁴ CARRIER, David – REED, David: Tradition, Eclecticism, Self-Consciousness. Baroque Art and Abstract Painting. *Arts Magazine*. 65, No. 5., 1991. 44–49.

reprodukálhatóság vámpírja” belevájta fogát a festészet testébe, ezzel biztosítva a médium örök életét.²²⁵

Bár a művészt egy alkalommal az a kritika érte, hogy érdemes lenne kifésülnie a De Kooningot a hajából,²²⁶ közvetlen kézjeggyével nemigen találkozunk a festményein, és nem is úgy gondolunk rá, mint aki direkt módon követi az absztrakt expresszionista tradíciót. Mieke Bal két elméleti kategóriája – az „egyes szám első személyű” és „az egyes szám harmadik személyű festészet” – jól megvilágítja ezt az eltérést. Az absztrakt expresszionista festők éppen az individuális kézjegy ünneplése révén sajátították ki az egyes szám első személyű narrátor szerepét, míg Reed „nonfiguratív narratív festészetében” az én távolságtartóbb módon, egyes szám harmadik személyben, mintegy álruhában jelenik meg. Míg az absztrakt expresszionisták primer festékrétegei árulkodnak a művészről és alkotói folyamatáról, addig Reed elrejt, vagy legalábbis manipulálja a processzusra utaló jeleket,²²⁷ elhomályosítva a képelemek ok-okozati összefüggéseit. Ezzel vonható párhuzamba az is, mikor Reed egy interjúban – Richard Shiff fogalmára hivatkozva – kifejti, hogy festészetének „deklaratív felszíne” egy analizáló alkotási és gondolkodási folyamatról és nem saját alanyi pozíciójából fakadó érzéseiről szól.²²⁸

Reed gyakori képi megoldása, hogy a vásznak formátumára rímelő, kép a képben helyzeteket teremtő éles körvonalakon belül rejtélyes, gyakran digitális minőséget idéző gesztusok burjánzanak. A mesteri kolorizmus, a dús anyagiság és a lágy rétegzettség találkozása kanyonszerű formációkat alkot. A festéket elosztató eszköz selymes fényű, egymásra drapériaként hajtódó nyomokat hagy a vászon felszínén. Csak buborékok és fröccsenések sejtetik a felületet bejáró emberi jelenlét fizikai korlátait. Mellettük – kontrasztban a művész kézmozdulatait szeizmográfként rögzítő gesztusokkal – fametszetszerűen kikeményített, stencilekkel készített ecsetvonások láthatók, melyek Reed korábbi festményeinek egyes részleteit rekonstruálva, kimérten utalnak azok spontán expresszivitására. A festészet önreferenciális laboratóriumában tökéletesített, évtizedek során kiérlelt képi nyelvezet és eszköztár a művek taktilis aspektusát stratégiai távolságba helyezik (33. kép).²²⁹

²²⁵ REED, 2006. i.m.

²²⁶ VOGEL, 2009. i.m. 78.

²²⁷ BAL, 1999. i.m. 176–194.

²²⁸ VOGEL, 2009. i.m. 72.

²²⁹ E bekezdésben egy korábbi publikációmra támaszkodtam: VETŐ Orsolya Lia: Utóképek. David Reed: Vice and Reflection #2. *Balkon*. 2019. 10. szám. 18.

Bár egy (ön)analizáló festészetről van szó, ez nem jelenti azt, hogy Reed lemondana az ecsetvonások materiális-érzéki kvalitásának érvényesítéséről. A fizikalitást indirekt módon, testek ábrázolása nélkül idézi meg, mintha manierista drapériák kolonizálták volna a képfelületeket. A művek zsigeri hatását – a posztminimalizmus és a process art öröksége nyomán – a festői gesztusok anyagának viselkedéséből és megformálásából fakadóan tapasztaljuk meg: egyfajta beleoldódás ez a művész individuális dramaturgiával megteremtett képtereibe. Az ecsetnyomokból személyes és kollektív képzettársítások lehetőségei szivárognak.²³⁰

Reed vásznain a sugdolózás hangerejével megszólaló cselekmények bontakoznak ki, melyek főhőse tehát maga a festékanyag. Bal szerint Reed illuzionista művész, akinek matériaközpontú képi történései a barokk festészet sajátos narrativitásához hasonlíthatóak: mindkettőt a szem érzéki elköteleződése működteti. E vonzeró azonban nem pusztán a látásra hat, további vágyakat is mozgósít: Bal szerint szinte meg szeretnénk ölelni és nyalni a reedi felületeket. Bal Hanne Loreck művészettörténész találó megfigyelését is felidézi, miszerint Reed fényes és sima motívumairól visszapattan a tekintet. Utána viszont oly hosszan rabul ejtik a nézőt, hogy a befogadás folyamatába a „metaérzékiesség” szintjén az idő(tlenség) tapasztalata is beúszik.²³¹

Reed egyik kedvelt kifejezése a „Bedroom Painting”, melyet egykori mentora, Nicholas Wilder használt John McLaughlin hard-edge alkotásaira. A fogalom egy olyan festményt takar, mely eleinte a lakás egy publikusabb, reprezentatívabb pontján helyezkedik el, de idővel a tulajdonosok a hálószobába akasztják, hogy intimebb viszonyba keveredhessenek vele.²³² Bal pedig a barokk lényegi vonásaként írja le, hogy az kiterjeszti az érzékiséget: a privát teret nyilvánossá, a hálószobát köztérre teszi. „Ezek azok a terek, ahol a kulturális emlékezet felgyülemlett ideje az intimitás egy narratívájába íródik, ami megerősíti a személy szubjektívitasba vetett bizalmát, egyfajta kulturális tükörstádiumot eredményezve” – állítja Bal.²³³

Reed alkotásait vizsgálva, helyszínelők szerepét öltve magunkra ambivalens helyzetbe kerülünk. Egyfelől rögtön bekúszik a képbe a digitális esztétika steril távolságtartása és a festmények intellektuális síkon elidegenített mivolta, ugyanakkor elemi készletet érzünk a szemképrázató festészeti nyomok követésére, és engedünk a

²³⁰ Uo. 20.

²³¹ BAL, 1999. i.m. 168–195.

²³² DANTO, Arthur C.: Preface. In: Uő.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2014. XVIII.

²³³ BAL, 1999. i.m. 207.

szabad struktúrájú képek vonzásának. Majd hirtelen a festészet legalapvetőbb kérdéseivel találjuk szembe magunkat: színintenzitással, fluiditással, transzparenciával és vitalitással. A festészet intimitásával való közeli találkozások pedig egy „nem nyelvi alapú, testben lévő tudás”²³⁴ szintjére emelhetik a művészet átélését.²³⁵

²³⁴ SCHOR, Mira: Course Proposal. In: MYERS, Terry R. (ed.): *Painting. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery, London, 2011. 99.

²³⁵ VETŐ, 2019. i.m. 20.

6. Zárszó

Mindent összevetve: a festészet aktusában kulcsszerepet játszó gesztusok ikonográfiai rétegzettségének egyre duzzadó áradatában időről időre felszínre kerülnek a szubjektumhoz vezető szálak. Az absztrakciót megtisztító-kilúgozó, hűvös koncepciók újromantikus megközelítésekkel csúsznak termékeny átfedésbe. Az önnön materialitását minduntalan felmutató festészet élő, vagy legalábbis az életet szimuláló nyomokat hagy a médium mutálódó hordozóin. Mégis, ha jobban belegondolunk, nem történt más, csupán korszerűbbé váltak a festészeti gesztusok szűrői.²³⁶

²³⁶ VETŐ, 2021. i.m. 11.

7. Mellékletek

7.1. Irodalomjegyzék

Önálló könyvek, tanulmánykötetek

BAUMAN, Zygmunt: *Liquid Modernity*. Polity Press, Cambridge, 2006.

BOIS – KRAUSS, 1997.

BOIS, Yve-Alain – KRAUSS, Rosalind E.: *Formless: A User's Guide*. Zone Books, New York, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas: *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Lukas & Sternberg, New York, 2012.

COWART, Jack et al.: *Roy Lichtenstein: Beginning to End*. Fundacion Juan March, Madrid, 2007.

DOORMAN, Maarten: *A romantikus rend*. Typotex, Budapest, 2006.

ELKINS, 2005.

ELKINS, James: *What Painting Is. How to Think About Oil Painting, Using the Language of Alchemy*. Routledge, New York, London, 2005.

HERBERT, James D.: *Brushstroke and Emergence. Courbet, Impressionism, Picasso*. The University of Chicago Press, Chicago, 2015.

HODGSON, Justin: *Post-Digital Rhetoric and the New Aesthetic*. The Ohio State University Press, Columbus, 2019.

HORVÁTH Gideon – SÜVEGES Rita – ZILAHÍ Anna (szerk.): *extrodæsia – Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz*. Typotex, Budapest, 2019.

KAPROW, 1998.

KAPROW, Allan: *Assemblage, environmentek & happeningek*. Balassi, Budapest, 1998.

LOVÁSZ Ádám: *The System of Absentology in Ontological Philosophy*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016.

MERLEAU-PONTY, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan, Budapest, 2007.

MORTON, Timothy: *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press, New York, 2016.

NEALON, Jeffrey T.: *Post-Postmodernism: or, the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford University Press, Stanford, 2012.

NEGROPONTE, Nicholas: *Being Digital*. Hodder & Stoughton, London, 1995.

NEIMANIS, Astrida: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury, London, New York, 2017.

ROSENBLUM, Robert: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. Harper & Row Publishers, New York, 1975.

STURCZ János: *A heroikus ego lebontása*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006.

TITMARSH, 2017.

TITMARSH, Mark: *Expanded Painting. Ontological Aesthetics and the Essence of Colour*. Bloomsbury Academic, London, 2017.

VOGEL, 2009.

VOGEL, Dorothy – VOGEL, Herbert: *David Reed: Rock, Paper, Scissors*. Kienbaum Artists' Books, Snoeck, Gent, 2009.

WAGNER, Monika: *A művészet anyagai – a modernség másik története*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2014.

WOLFE, Tom: *Festett malaszt*. Európa, Budapest, 1984.

WÖLFFLIN, 1969.

WÖLFFLIN, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Corvina, Budapest, 1969.

Katalógusban megjelent írások

AMMER – HOCHDÖRFER – JOSELIT, 2016.

AMMER, Manuela – HOCHDÖRFER, Achim – JOSELIT, David: Introduction. In: Uő. (eds.): *Painting 2.0. Expression in the Information Age* (exh. cat.). Museum Brandhorst, Prestel, München, 2016. 10–11.

BITTERLI, 2019.

BITTERLI, Konrad: Gestures: The Basics of Painting. In: Uő. – KOST, Lynn – LUTZ, Andrea (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 7–11.

BITTERLI, Konrad: Hybrid Image Worlds. In: Uő. – KOST, Lynn – LUTZ, Andrea (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 71.

BITTERLI, Konrad: Ornamentized Gestures. In: Uő. – KOST, Lynn – LUTZ, Andrea (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 93.

DICKERMAN, Leah: Vasily Kandinsky, Without Words. In: Uő. (ed.): *Inventing Abstraction: 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art* (exh. cat.). The Museum of Modern Art, New York, 2012. 50–53.

FEHÉR Dávid: A festészet mint absztrakció. A valóság absztrakciójától az absztrakció valóságáig Gerhard Richter művészetében. In: BÓDI Kinga (szerk.): *Valós látszat* (kat.). Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. 94–125.

GOEHR, 2019.

GOEHR, Siegfried: Brushstrokes. In: Uő.: *Roy Lichtenstein: The Loaded Brush* (exh. cat.). Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, 2019. 19–32.

HEGYI Lóránd: Hencze Tamás művészetéről. In: NÉRAY Katalin (szerk.): *Hencze Tamás* (kat.). Ernst Múzeum, Helikon Kiadó, Budapest, 1987. o.n.

HOCHDÖRFER, 2016.

HOCHDÖRFER, Achim: How the World Came in. In: Uő. – AMMER, Manuela – JOSELIT, David (eds.): *Painting 2.0. Expression in the Information Age* (exh. cat.). Museum Brandhorst, Prestel, München, 2016. 15–27.

JOSELIT, David: Reassembling Painting. In: Uő. – AMMER, Manuela – HOCHDÖRFER, Achim (eds.): *Painting 2.0. Expression in the Information Age* (exh. cat.). Museum Brandhorst, Prestel, München, 2016. 169–181.

KELSEY, John: The Sext Life of Painting. In: AMMER, Manuela – HOCHDÖRFER, Achim – JOSELIT, David (eds.): *Painting 2.0. Expression in the Information Age* (exh. cat.). Museum Brandhorst, Prestel, München, 2016. 268–270.

LUTZ, Andrea: Picturesque Presence – Antique Reference. In: Uő. – BITTERLI, Konrad – KOST, Lynn (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 33.

LUTZ, Andrea: Subtractive Processes. In: Uő. – BITTERLI, Konrad – KOST, Lynn (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 79.

WÄSPE, Roland: Traces of the Brush. In: BITTERLI, Konrad – KOST, Lynn – LUTZ, Andrea (eds.): *Frozen Gesture* (exh. cat.). Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München, 2019. 41.

YOSHIHARA Jirō: Gutai Art Manifesto (trans. TOMII, Reiko). In: TIAMPO, Ming – MUNROE, Alexandra (eds.): *Gutai: Splendid Playground* (exh. cat.). Thames & Hudson, London, 2013. 18–19.

Könyvfejezetek, tanulmánykötetben megjelent írások

ARMSTRONG, Carol: Painting Photography Painting. In: GRAW, Isabelle – LAJERBURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 123–143.

- BAL, Mieke: Introduction. In: Uő.: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago University Press, Chicago – London. 1999. 1–26.
- BAL, 1999.
- BAL, Mieke: Second-Person Narrative. In: Uő.: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago University Press, Chicago – London. 1999. 165–208.
- BARTHES, 1991.
- BARTHES, Roland: Réquichot and His Body. In: Uő.: *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1991. 207–236.
- BURKE, Edmund: Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való fogalmunk eredetéről (ford. PÉTER Ágnes). In: PÉTER Ágnes (szerk.): *Az angol romantika*. Kijárat, Budapest, 2003. 57–64.
- CLARK, Timothy James: In Defense of Abstract Expressionism. In: Uő.: *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, New Haven & London, 1999. 370–403.
- DANTO, Arthur C.: Preface. In: Uő.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2014. XVII–XX.
- DANTO, 2014.
- DANTO, Arthur C.: Introduction: Modern, Postmodern and Contemporary. In: Uő.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2014. 3–20.
- DANTO, Arthur C.: Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg. In: Uő.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2014. 61–80.
- FLUSSER, Vilém: Gesture and Affect. The Practice of a Phenomenology of Gestures. In: Uő.: *Gestures*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2014. 1–9.
- FLUSSER, Vilém: The Gesture of Painting. In: Uő.: *Gestures*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2014. 61–71.
- GRAW, 2014.
- GRAW, Isabelle: The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons. In: Uő. – BIRNBAUM, Daniel – HIRSCH, Nikolaus (eds.): *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency Beyond the Canvas*. Sternberg Press, Potsdam, 2014. 45–57.
- GRAW, Isabelle: Response to Peter Geimer. In: Uő. – BIRNBAUM, Daniel – HIRSCH, Nikolaus (eds.): *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency Beyond the Canvas*. Sternberg Press, Potsdam, 2014. 61–64.

GRAW, 2016.

GRAW, Isabelle: The Value of Liveliness. Painting as an Index of Agency in the New Economy. In: Uő. – LAJER-BURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 79–101.

GREENBERG, Clement: American-Type Painting. In: LANDAU, Ellen G. (ed.): *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. Yale University Press, New Haven – London, 2005. 198–214.

HADJINICOLAOU, 2019.

HADJINICOLAOU, Yannis: Epilogue. In: Uő.: *Thinking Bodies – Shaping Hands, Handeling in Art and Theory of the Late Rembrandists*. Brill, Leiden, 2019. 269–276.

HEGYI Lőránd: A „szubjektív-romantikus-expresszív” műtípus. In: Uő.: *Avantgarde és transzavantgarde*. Magvető, Budapest, 1986. 247–259.

HORNYIK Sándor: A magyar szocialista realista diszpozitív. In: Uő.: *A szürnaturalizmus archeológiája*. ELKH BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2021. 38–141.

HORNYIK Sándor: A szürnaturalizmus Budapesten. In: Uő.: *A szürnaturalizmus archeológiája*. ELKH BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2021. 198–297.

JONES, Caroline A.: The Romance of the Studio and the Abstract Expressionist Sublime. In: Uő.: *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 1996. 1–59.

JOSELIT, 2016.

JOSELIT, David: Marking, Scoring, Storing, and Speculating (On Time). In: LAJER-BURCHARTH, Ewa – GRAW, Isabelle (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam, 2016. 11–20.

LAJER-BURCHARTH, Ewa: Introduction. In: Uő.: *The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2018. 3–7.

MCEVILLEY, Thomas: Ceci n'est pas un Bidlo? Rethinking Quotational Theory. In: Uő.: *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting in the Post-Modern Era*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993. 167–173.

MEHRETU, Julie: Notes on Painting. In: GRAW, Isabelle – LAJER-BURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 271–277.

MERLEAU-PONTY, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice: A szem és a szellem. In: BACSÓ Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Kijárat, Budapest, 2002. 53–77.

NDALIANIS, Angela: Virtuosity, Special-Effects Spectacles, and Architectures of the Senses. In: Uő.: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – London, 2004. 151–208.

NDALIANIS, Angela: Special-Effects Magic and the Spiritual Presence of the Technological. In: Uő.: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – London, 2004. 209–256.

PETERSEN, Anne Ring: Painting Spaces. In: Uő. et al. (eds.): *Contemporary Painting in Context*. Museum Tusculanum Press – University of Copenhagen, Kopenhagen, 2013. 123–137.

PRICE, Uvedale: An Essay on the Picturesque. In: ASHFIELD, Andrew – DE BOLLA, Peter (eds.): *The Sublime*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996. 271–275.

ROTTMANN, André: Introduction. Remarks on Contemporary Painting's Perservance. In: GRAW, Isabelle – BIRNBAUM, Daniel – HIRSCH, Nikolaus (eds.): *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency Beyond the Canvas*. Sternberg Press, Potsdam, 2014. 9–13.

SAUNDERS, Matt: Thread, Pixel, Grain. In: GRAW, Isabelle – LAJER-BURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 171–183.

SCHILLER, Friedrich: A fenségesről. In: Uő.: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Atlantisz, Budapest, 2005. 353–370.

SCHOR, Mira: Course Proposal. In: MYERS, Terry R. (ed.): *Painting. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery, London, 2011. 96–99.

SILLMAN, Amy: On Color. In: GRAW, Isabelle – LAJER-BURCHARTH, Ewa (eds.): *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*. Sternberg Press, Potsdam. 2016. 103–116.

STEINBERG, Leo: Other Criteria. In: Uő.: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford University Press, Oxford, 1972. 55–91.

SUTHOR, 2008.

SUTHOR, Nicola: „Il pennello artificioso”: On the Intelligence of the Brushstroke. In: SCHRAMM, Helmar – SCHWARTE, Ludger – LAZARDZIG, Jan (eds.): *Theatrum Scientiarum, Vol. 2. Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century*. Walter de Gruyter GmbH, Berlin – New York, 2008. 106–126.

SUTHOR, 2021.

SUTHOR, Nicola: Introduction. In: Uő.: *Bravura. Virtuosity and Ambition in Early Modern European Painting*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2021. 6–11.

SUTHOR, Nicola: The Academic Response. In: Uő.: *Bravura. Virtuosity and Ambition in Early Modern European Painting*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2021. 212–229.

SUTHOR, Nicola: Reenactments and Echoes. In: Uő.: *Bravura. Virtuosity and Ambition in Early Modern European Painting*. Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2021. 230–238.

TSENG, 2019.

TSENG, Shao-Chien: Delacroix, Signac, and the Aesthetic Revolution in Fin-de-Siècle France. In: CHAO, Shun-liang – CORRIGAN, John Michael (eds.): *Romantic Legacies. Transnational and Transdisciplinary Contexts*. Routledge, New York, London, 2019. 102–122.

WESTSTEIJN, Thijs: The Eloquence of Colour. In: Uő.: *The Visible World. Samuel Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008. 219–265.

Szöveggyűjteményben megjelent írások

BATAILLE, Georges: Formless. In: STOEKL, Allan (ed.): *Georges Bataille. Vision of Excess. Selected Writings, 1927–1939*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. 31.

BATAILLE, Georges: Materialism. In: STOEKL, Allan (ed.): *Georges Bataille. Vision of Excess. Selected Writings, 1927–1939*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. 15.

Folyóiratban megjelent írások

AYCOCK, John: Painting the Internet. *Leonardo*. Vol. 41. No. 2. 2008. 112–113.

BAL, Mieke – BRYSON, Norman: Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, Vol. 73. No. 2. 1991. 174–208.

BARAD, Karen: Nature's Queer Performativity. *Qui Parle*. Vol. 19. No. 2. Spring/Summer, 2011. 121–158.

BÉNYI László: „Kenyni muszáj...” – Látogatás a legöregebb magyar festőnél. *Szivárvány*. III. évf. 30. szám, 1948. 15.

CARRIER, David – REED, David: Tradition, Eclecticism, Self-Consciousness. Baroque Art and Abstract Painting. *Arts Magazine*. 65, No. 5., 1991. 44–49.

DORIS, Sara: Roy Lichtenstein's Retromodernism. *American Art*. Vol. 28. No. 2., 2014. 88–105.

ELKINS, 1995.

ELKINS, James: Marks, Traces, „Traits”, Contours, „Orli” and „Splendores”: Nonsemiotic Elements in Pictures. *Critical Inquiry*. Vol. 21. No. 4., 1995. 822–860.

- GOMBRICH, Ernst H.: Ritualized Gesture and Expression in Art. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B. Biological Sciences*. Vol. 251. No. 772. A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man. 1966. 393–401.
- HOBBS, Robert C.: Early Abstract Expressionism and Surrealism. *Art Journal*. Vol. 45. No. 4. The Visionary Impulse: An American Tendency. 1985. 299–302.
- KELLY, Adam Maxwell: David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel-Nicholson-Roberts. *Orbit: A Journal of American Literature*. Vol. 5. Issue 2. 2017. 1–32.
- NAPPI, Maureen: Drawing w/Digits_Painting w/Pixels: Selected Artworks of the Gesture over 50 Years. *Leonardo*. Vol. 46. No. 2. 2013. 163–169.
- POUSÃO-SMITH, Maria-Isabel: Sprezzatura, Nettigheid and the Fallacy of 'Invisible Brushwork' in Seventeenth Century Dutch Painting. *Netherlands Yearbook for History of Art*. Vol. 54. VIRTUE: virtuoso, virtuosity in Netherlandisch Art 1500–1700. 2003. 258–279.
- POWERS, Martin J.: The Cultural Politics of the Brushstroke. *The Art Bulletin*. Vol. 95. No. 2. June. 2013. 312–327.
- REUTERSVÄRD, Oscar: The Accentuated Brush Stroke of the Impressionists: The Debate concerning Decomposition in Impressionism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 10. No. 3. 1952. 273–278.
- REWALD, John: The Impressionist Brush. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. Vol. 32. No. 3. 1973–1974. 2–56.
- ROSENBERG, Harold: The American Action Painters. *Art news*. 1952/01. 22–50.
- SHIFF, 1991.
- SHIFF, Richard: Constructing Physicality. *Art Journal*. Vol. 50. No. 1. Constructed Painting, Spring, 1991. 42–47.
- SMYTHE, 2012.
- SMYTHE, Luke: Pigment vs. Pixel: Painting in an Era of Light-Based Images. *Art Journal*. Vol. 71. No. 4. Winter. 2012. 104–118.
- VERMEULEN – AKKER, 2010.
- VERMEULEN, Timotheus – AKKER, Robin van den: Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. Vol. 2. 2010. 1–13.
- VETŐ, 2019.
- VETŐ Orsolya Lia: Utóképek. David Reed: Vice and Reflection #2. *Balkon*. 2019. 10. szám. 18–20.
- VETŐ Orsolya Lia: Az alapértelmezett beállítások módosítása. A festészet és a digitális képalkotó eljárások áthallásai. *Új Művészet*. 2020. 10. szám. 4–8.

VETŐ, 2021.

VETŐ Orsolya Lia: Festészeti szövegtan. A festészeti gesztus biológiája. *Új Művészet* – Az absztrakció új lehetőségei című elméleti melléklet. 2021. 6. szám. 6–11.

VETŐ Orsolya Lia: Menekülési útvonalak. Elvágódás a képzelet tereibe. *Új Művészet* – Párhuzamos valóságok című elméleti melléklet. 2021. 9. szám. 4–7.

VETŐ Orsolya Lia: Decentralizált víziók. Összefoglaló az Esterházy Art Award-kiállításról. *Új Művészet*. 2022. 1. szám. 7–11.

Internet

ADDISON, Joseph: A képzelőerő gyönyörei (ford. GÁRDOS Bálint). *Jelenkor*. 2007/11. 1184–1209.

web: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1352/a-kepzeleoero-gyonyorei> (letöltés: 2023.03.31.)

BEAVEN, 2019.

BEAVEN, Kirstie: Performance Art. Painting and Performance. *Tate*. 2019.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and-performance> (letöltés: 2023.03.31.)

BISHOP, Claire: But is it installation art? *Tate Etc.* Issue 3: Spring 2005.

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-3-spring-2005/it-installation-art> (letöltés: 2023.03.31.)

CRAMER, 2014.

CRAMER, Florian: What is PostF-Digital? *APRJA*. Volume 3. Issue 1. 2014. 10–24.

web: <http://lab404.com/142/cramer.pdf> (letöltés: 2023.03.31.)

DANTO, Arthur C. Danto: Bedside Manner: David Reed. *Artforum*. Summer, 1999.

web: <https://www.artforum.com/print/199906/bedside-manner-david-reed> (letöltés: 2023.03.31.)

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: Rizóma (ford. GYIMESI Tímea). *Ex Symposion*. 15–16. szám, 1996. 1–17.

web: <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm> (letöltés: 2023.03.31.)

FOSTER, Hal: How Hans Ulrich Obrist and Other Super-Curators Transformed the Paradigm of Exhibition-Making – for Good and for Ill. *Artnet*. 2020. 05. 28.

<https://news.artnet.com/art-world/exhibitionists-what-comes-after-farce-1865298> (letöltés: 2023.03.31.)

GILPIN, William: *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting*. Printed for R. Blamire, London, 1792.

web: <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004863369.0001.000?rgn=main;view=fulltext> (letöltés: 2023.03.31.)

GROYS, Boris: A művészeti kommentár helyzete ma. *Balkon*. 2000. 12. szám.
web: http://balkon.art/1998-2007/balkon_2000_12/groys_text.htm (letöltés: 2023.03.31.)

GYÓRFFY László: „Földalatti hatalmakkal paktáló lények” – kibergótikus tendenciák a kortárs képzőművészetben. *Artportal*. 2023.
<https://artportal.hu/magazin/foldalatti-hatalmakkal-paktalo-lenyek-kibergotikus-tendenciak-a-kortars-kepzomuveszetben/> (letöltés: 2023.03.31.)

HOLLEIN, Max: Ideal Worlds – New Romanticism in Contemporary art. *E-flux*. 2004.
<https://www.e-flux.com/announcements/42711/ideal-worlds-new-romanticism-in-contemporary-art/> (letöltés: 2023.03.31.)

KIRBY, Alan: The Death of Postmodernism And Beyond. *Philosophy Now*. Issue 58. November/ December. 2006. 34–37.
web: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (letöltés: 2023.03.31.)

KRAUSS, Rosalind: Sculpture in the Expanded Field. *October*. Vol.8. Spring, 1979. 30–44.
web:
https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf
(letöltés: 2023.03.31.)

MCHUGH, Gene: *Post Internet*. Link Editions, Brescia, 2011.
web:
http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf (letöltés: 2023.03.31.)

MORRIS, Robert: Anti Form. In: Uő. et al. (eds.): *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – London, 1994. 41–49.
web: https://monoskop.org/images/6/60/Morris_Robert_1968_1993_Anti-Form.pdf
(letöltés: 2023.03.31.)

NEMES Z. Márió – MIKLÓSVÖGYI Zsolt: Goblinizáció és kibergótika. *Artportal – Crocodile Dandy podcast-sorozat*. 2023.
<https://artportal.hu/magazin/goblinizacio-es-kibergotika-megjelent-a-crocodile-dandy-masodik-adasa/> (letöltés: 2023.03.31.)

NÉMET Szilvi: OK computer. A nagy poszt-internet art összefoglaló. *Artmagazin online*. 2015.
<https://www.artmagazin.hu/articles/essze/7eb6028017617b2cd2d2eeb96d0f94ad>
(letöltés: 2023.03.31.)

NOVOTNÝ, 2018.
NOVOTNÝ, Michal: The Emo-Romantic Turn. *Mousse Magazine*. 2018.
<http://moussemagazine.it/emo-romantic-turn-michal-novotny-2018> (letöltés: 2023.03.31.)

O'DOHERTY, Brian: A galériatér ideológiája. I. Jegyzetek a galériaterről (ford. ERHARDT Miklós). *Exindex*. 2013.

<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877> (letöltés: 2023.03.31.)

REED, 2006.

REED, David: *Liquid Rubens: Rubens in Las Vegas. From a talk at the Guggenheim Hermitage Museum*. Las Vegas, 2006.

<http://www.davidreedstudio.com/> (letöltés: 2023.03.31.)

RIEDER Gábor: A posztinternet művészetről. *Artlocator Magazine*. 2015.

<https://artlocatormagazine.hu/rieder-gabor-a-posztinternet-muveszetről/> (letöltés: 2023.03.31.)

RIEDER Gábor: A tízes évek. *Artkartell*. 2020.

<http://artkartell.hu/fokusz/369-a-tizes-evék> (letöltés: 2023.03.31.)

SALTZ, Jerry: Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same? *New York Magazine*. 2014.

<https://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html> (letöltés: 2023.03.31.)

SONTAG, Susan: Az értelmezés ellen (ford. RAKOVSKY Zsuzsa). *Holmi*. 1998/3. 416–424.

web: http://www.epa.hu/01000/01050/00210/pdf/EPA01050_holmi_1998_03_416-424.pdf (letöltés: 2023.03.31.)

SUTHOR, Nicola: Fluidity and Sedimentation in Rembrandt's „Christ Carrying the Cross”. *Institute for Advanced Studies*. Art History lecture series, 2019.

<https://www.ias.edu/ideas/fluidity-sedimentation-rembrandt> (letöltés: 2023.03.31.)

SZELÉNYI Iván: Varázstalanítás – jegyzetek Max Weber modernitáselméletéhez. *Holmi*. 2014/11. 1395–1405.

web: http://epa.niif.hu/01000/01050/00131/pdf/EPA01050_holmi_2014_11_1395-1405.pdf (letöltés: 2023.03.31.)

TURNER, Luke: Metamodernism: A Brief Introduction. *Notes on Metamodernism*. 2015.

<http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (letöltés: 2023.03.31.)

VIERKANT, Artie: *The Image Object Post-Internet*. 2010.

http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf (letöltés: 2023.03.31.)

Az angol nyelvű szövegekből származó szó szerinti idézeteket Tayler Patrick fordította.

7.2. Képmelléklet, képjegyzék



1. kép

Robert Morris: *Untitled*, 1967–1968 (2008-as újraalkotott változat),
filc, változó méretek

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t14224> (letöltés: 2023.03.31.)



2. kép

Lynda Benglis: *Contraband*, 1969, pigmentált latex, változó méretek

<https://www.phaidon.com/agenda/art/2022/October/01/the-way-abstract-expressionism-shaped-lynda-benglis/> (letöltés: 2023.03.31.)



3. kép

Saburo Murakami: *Passing Through*, 1956, 2. Gutai kiállítás
https://artscape.jp/artscape/eng/focus/211215_01.html (letöltés: 2023.03.31.)



4. kép

Harry Shunk – Janos Kender: *Yves Klein making a Fire Painting*, 1961, fotó
[https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?r\[\]=photo&sb=created&sd=desc&s\[\]=10](https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?r[]=photo&sb=created&sd=desc&s[]=10) (letöltés: 2023.03.31.)



5. kép

Andy Warhol: *Oxidation Painting*, 1978, vizelet, fémpigment, akril, vászon,
45,7×91,4 cm

<https://gagosian.com/exhibitions/2002/andy-warhol-piss-sex-paintings-and-drawings/>
(letöltés: 2023.03.31.)



6. kép

Robert Smithson: *Glue Pour*, 1969

<https://christosdikeakos.ca/works/glue-pour.html> (letöltés: 2023.03.31.)



7. kép

Janine Antoni: *Loving Care*, 1993, performansz, fekete hajfesték
<http://www.janineantoni.net/loving-care> (letöltés: 2023.03.31.)



8. kép

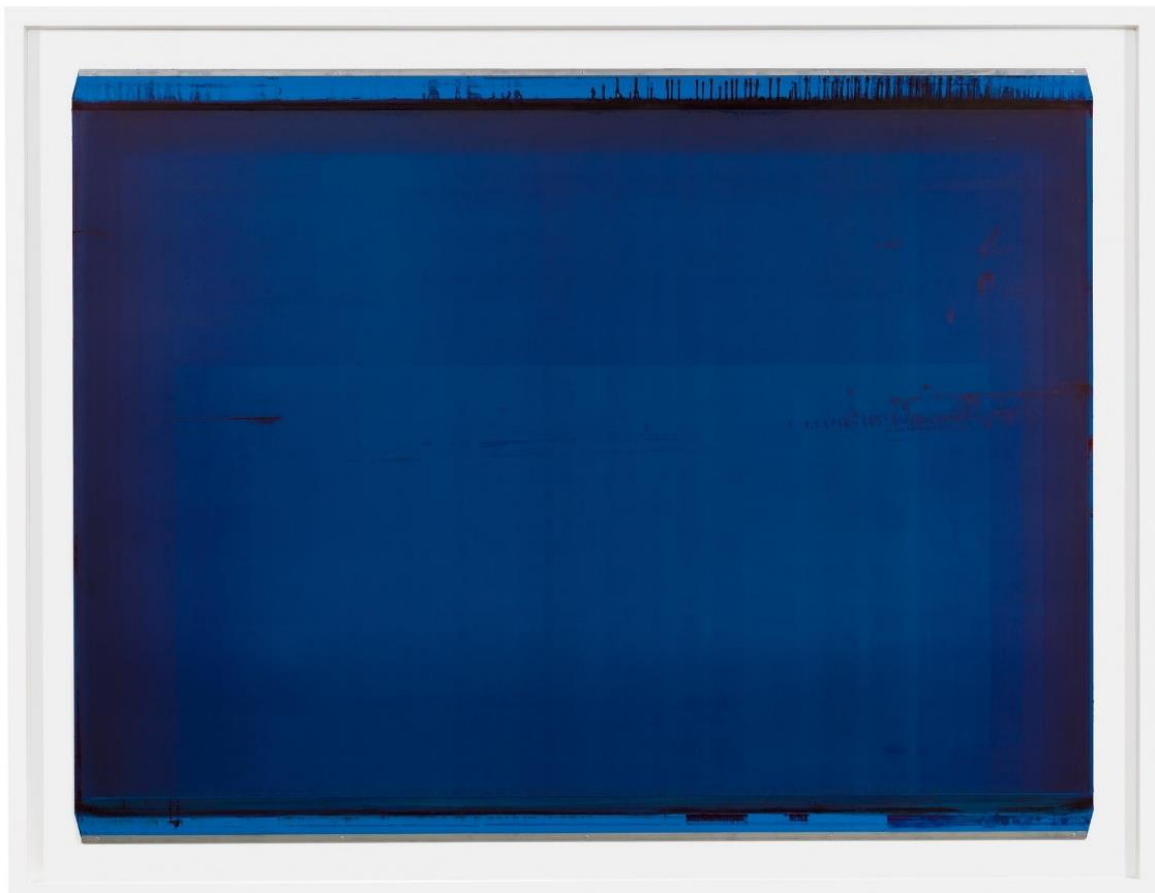
Angela de La Cruz: *Larger Than Life (Knackered)*, 2004–2015, olaj, akril, vászon,
2,6×4×10,5 m, Galerie Thomas Schulte, Berlin
<https://www.galleriesnow.net/shows/angela-de-la-cruz-larger-than-life-knackered/>
(letöltés: 2023.03.31.)



9. kép

Sun Yuan és Peng Yu: *Can't Help Myself*, 2016

<https://www.guggenheim.org/artwork/34812> (letöltés: 2023.03.31.)



10. kép

Kristóf Gábor: *Heidi: Abstract 1020823M*, 2016, ofszet nyomóköpeny, 165×217 cm

<https://kristofgabor.hu/heidi> (letöltés: 2023.03.31.)



11. kép

Laura Owens: *Untitled*, 2015, olaj, Flasche-festék, szitafesték, lenvászon, 244×178 cm
<https://www.owenslaura.com/piece/lo-580/?e=1276> (letöltés: 2023.03.31.)



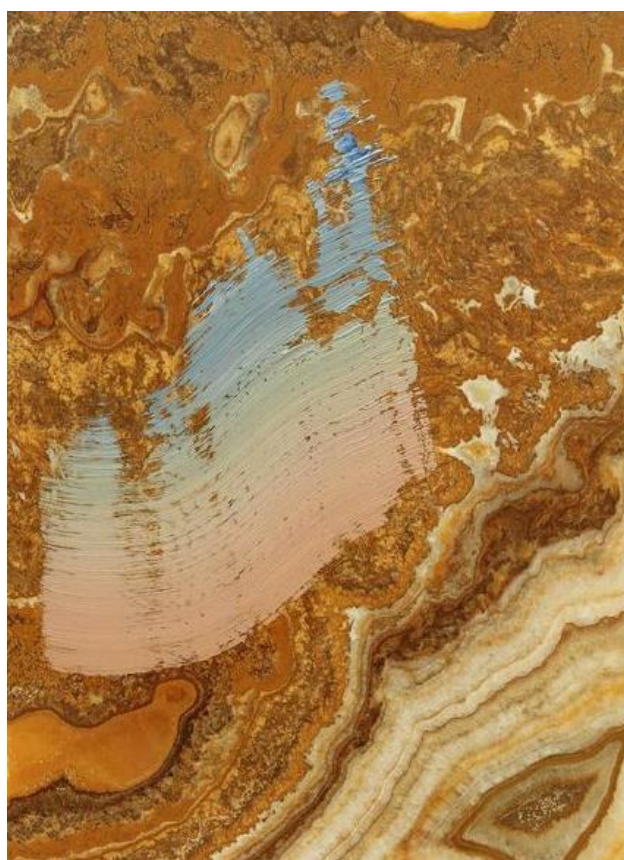
12. kép

Eric Shaw: *Radiator*, 2019, akril, vászon, 152×137 cm
<http://www.ericshaw.com/v00rsi22gjj68qxnfyw4k2khdkfvyx> (letöltés: 2023.03.31.)



13. kép

Fiona Rae: *Wonderland*, 2004, olaj, akril, csillám, vászon, 231,1×190,5 cm
<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/fiona-rae-ra> (letöltés: 2023.03.31.)



14. kép

Pieter Vermeersch: *Untitled*, 2019, olaj, márvány, 30×22×0,3 cm
<https://www.artsy.net/artwork/pieter-vermeersch-untitled-212> (letöltés: 2023.03.31.)



15. kép

Kerstin Brätsch: *Fossil Psychic for Christa (Stucco Marmo)*, 2020, gipsz, pigment, ragasztó, viasz, olaj, filc, 40×45,1 cm

<https://www.gladstonegallery.com/artist/kerstin-bratsch/work-detail/7654/em-fossil-psychic-for-christa-stucco-marmo-em> (letöltés: 2023.03.31.)



16. kép

Fabian Marcaccio: *New Techno-Brutalist Plasticity*, 2016, köté, alkid, szilikon, fa, 3D-technológiával formált műanyag, 160×198×25,4 cm

<https://www.fabianmarcaccio.com/all> (letöltés: 2023.03.31.)



17. kép

Julie Mehretu: *Black City*, 2007, tinta, akril, vászon, 304,8×487,7 cm
<https://whitney.org/exhibitions/julie-mehretu> (letöltés: 2023.03.31.)



18. kép

Morris Louis: *Saraband*, 1959, akril, gyanta, vászon, 256,9×378,5 cm
<https://www.guggenheim.org/artwork/2554> (letöltés: 2023.03.31.)



19. kép

David Medalla: *Cloud Canyons (Bubble machines auto-creative sculptures)*,
1964–2020, installációs nézet, Bonner Kunstverein
<https://www.frieze.com/david-medalla-parables-of-friendship-2021-review> (letöltés:
2023.03.31.)



20. kép

Csernus Tibor: *Szürnaturalista táj-töredék*, 1960-as évek eleje, monotípiá, papír,
34,5×34,5 cm
<http://www.kogart.hu/alkotas/csernus-tibor/szurnaturalista-taj-toredek> (letöltés:
2023.03.31.)



21. kép

Pia Fries: *Kopfhas*, 2004, olaj, szitanyomat, fa, 110×145 cm

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/pia-fries/> (letöltés: 2023.03.31.)



22. kép

Judy Millar: *Untitled*, 2021, akril, olaj, vászon, 180×125 cm

<https://judymillar.com/work/> (letöltés: 2023.03.31.)

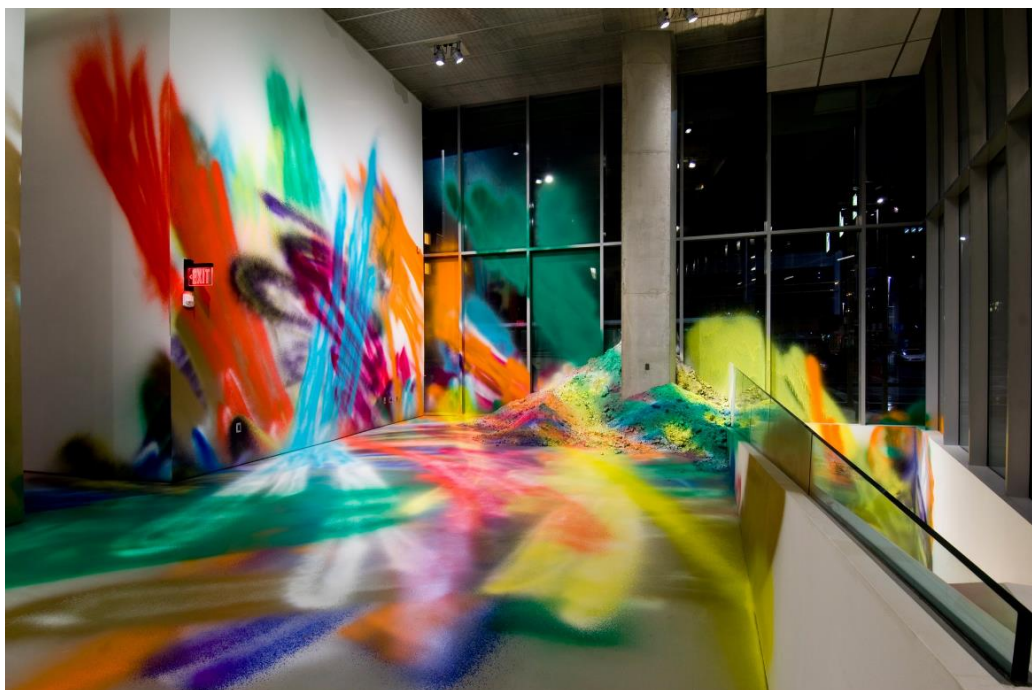


23. kép

Bernard Frize: Paradisio, 2000, akril, gyanta, vászon, 223×183 cm

<https://wam.umn.edu/education/artful-writing/artwork/bernard-frize-paradisio-2000/>

(letöltés: 2023.03.31.)



24. kép

Katharina Grosse: Cincy, 2006, akril, üveg, hungarocell, föld, 4,8×7,4×11,8 m,
Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio

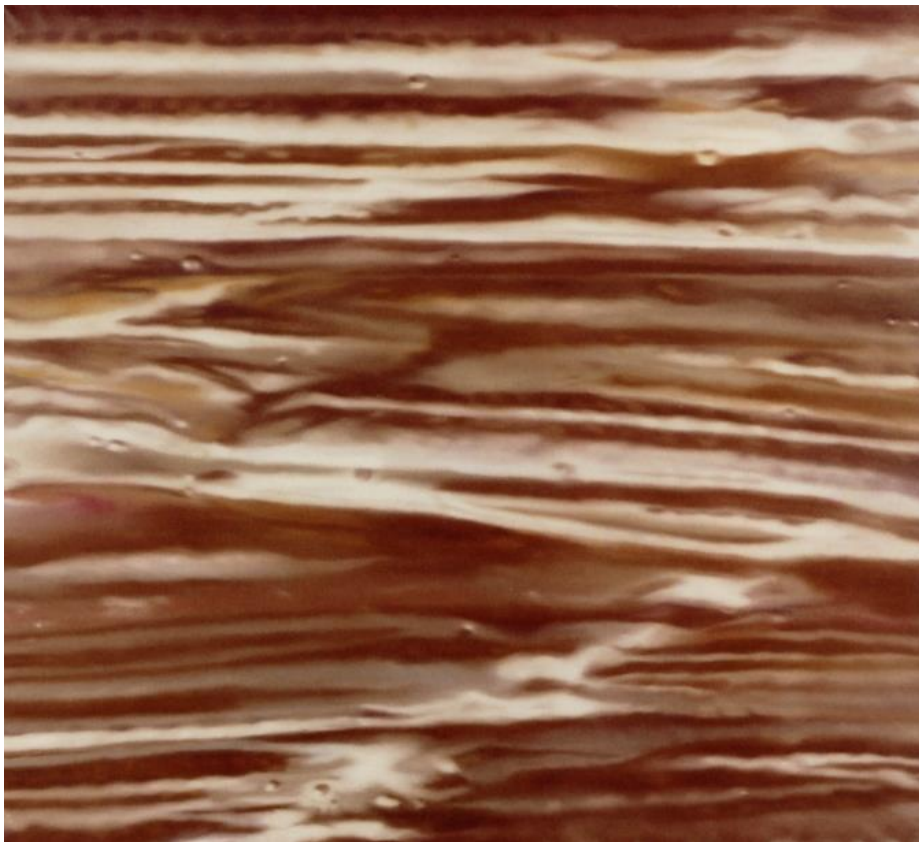
<https://gagosian.com/artists/katharina-grosse> (letöltés: 2023.03.31.)



25. kép

Christine Streuli: *Lange Arme, kurze Beine*, 2020, vegyes technika, vászon, fal,
550×2301 cm, Kunstmuseum Thun

<https://kunstmuseumthun.ch/en/exhibition/christine-streuli-lange-arme-kurze-beine/>
(letöltés: 2023.03.31.)



26. kép

Gerhard Richter: *Ausschnitt (braun)*, 1970, olaj, vászon, 135×150 cm

<https://gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/details-4/detail-brown-5749?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=1> (letöltés: 2023.03.31.)



27. kép

Hencze Tamás: *Kék fény-jel*, 1995, akril, vászon, 120×90 cm
<https://mng.hu/mutargyak/kek-feny-jel/> (letöltés: 2023.03.31.)



28. kép

Keszérü Ilona: *Felhő idézetekkel*, 1990–2016, olaj, grafit, vegyes technika, varrás,
vászon, 120×170×2 cm
<https://www.octogon.hu/design/megnyilt-az-iparterv-50-kiallitas/> (letöltés: 2023.03.31.)



29. kép

Roy Lichtenstein: *Big Painting No.6*, 1965, olaj, Magna-festék, vászon, 233×328 cm
<https://www.kunstsammlung.de/de/collection/artists/roy-lichtenstein> (letöltés: 2023.03.31.)



30-31. kép

Charles Nicholas (alárjzolás) & Dick Giordano (színezés): *The Painting, Strange Suspense Stories No.72*, 1964 | Roy Lichtenstein: *Brushstrokes*, 1965, olaj, Magna-festék, vászon, 122x122 cm
https://en.wikipedia.org/wiki/Brushstrokes_series (letöltés: 2023.03.31.)



32. kép

David Reed: #694-2, 2015-19, akril, alkid, poliészter, 71,1×157,5 cm

<https://gagosian.com/exhibitions/2020/david-reed-new-paintings/> (letöltés: 2023.03.31.)



33. kép

David Reed: #659, 1975/ 1996-2000/ 2007-2011/ 2014-2015/ 2015-2016/ 2016,
akril, alkid, olaj, poliészter, 190×460 cm (részlet)
saját felvétel, 2019.10.05.

7.3. Szakmai önéletrajz



Vető Orsolya Lia: *Liquid Slices of Time (Waterfall)*, 2022, akril, vászon, 450×100 cm
Soft as Water – kiállítás Ioana Stancával, PINCE, Budapest
fotó: Gyuricza Mátyás

Vető Orsolya Lia (1991, Budapest)

Tanulmányok:

- 2018 – 2022 DLA-képzés (Doctor of Liberal Arts),
Művészeti Doktori Iskola, Pécsi Tudományegyetem, Pécs, HU
témavezető: Somody Péter
- 2014 – 2016 MA diploma, művészettörténet szak (legújabbkori művészet
specializáció), Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest, HU
- 2012 – 2014 MA diploma, képzőművész-tanár,
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, HU
- 2012 nyári szemeszter, Freie Malerei,
Képzőművészeti Akadémia, Nürnberg, DE
professzor: Thomas Hartmann
- 2009 – 2014 MA diploma, festőművész szak,
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, HU
mester: Kósa János, tanársegéd: Nemere Réka

Oktatói tevékenység:

- 2016 – 2022 óraadó tanár, Művészettörténeti Tanszék,
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, HU
(oktatott kurzusok: Bevezetés a művészettörténetbe, Festészeti
ikonográfia, Jelenkori művészet, Táralatlátogató szeminárium, Kortárs
tematikák tendenciái elméletben és gyakorlatban)

Díjak:

- 2022 Rudnay Gyula Művészeti Ösztöndíj, 68. Vásárhelyi Őszi Tárlat
- 2021 Strabag Artaward International 2021, zsűri előválogatás
- 2020 Kepesita Collection 2020, shortlist
Csongrád Megye Önkormányzataiért Alapítvány díja, 67. Vásárhelyi
Őszi Tárlat
- 2019 – 2020 Új Nemzeti Kiválóság Program, Felsőoktatási Doktori Hallgatói
Ösztöndíj
- 2019 Poli-Farbe Kft., összművészeti pályázat, festészet kategória, 1. helyezés
- 2015 Országos Művészeti Diákköri Konferencia, festészeti szekció,
2. helyezés
- 2014 Magyar Művészeti Akadémia díja, 61. Vásárhelyi Őszi Tárlat
60 éves a Pannoncolor, művészeti pályázat, 1. díj
- 2012 Erasmus-ösztöndíj, Akademie der Bildenden Künste, Nürnberg
- 2011 – 2014 Amadeus-Fundamenta Kisalkotói Ösztöndíj

Egyéni és páros kiállítások:

- 2023 Gentle Radiation, VILTIN Galéria, Budapest, HU
- 2022 Soft as Water, Ioana Stancával, PINCE, Budapest, HU
Frissen Facsart, Nick Galéria, Pécs, HU
- 2020 Versus, Pál Katjával, VILTIN Galéria, Budapest, HU
Elixír, Pertics Flórával, BBB Art Space, Budapest, HU
- 2019 Purple Prose, Hegyvidék Galéria, Budapest, HU
- 2016 Pop-up kiállítás Kuli Adéllal, Ázbej&Ázbej, Múcsarnok, Budapest, HU
Plantscape, L Art Open Studios, Budapest, HU
- 2015 Egyéni kiállítás, Igazságügyi Minisztérium, Budapest, HU

Válogatott csoportos kiállítások:

- 2023 BLUE_VELVET – 25 kortárs női művész kiállítása,
Gallery MAX – VILTIN Galéria, Törökbálint, HU
The blurst of times :(, SCHAUFENSTER, Berlin, DE
Folyékony időszeletek – Női művészek az MNB kortárs gyűjteményből,
Dubniczay-palota, Veszprém, HU
Színerő X./ Léptékváltás, m21 Galéria, Pécs, HU
- 2022 11. Háború utáni és kortárs művek aukciója, Virág Judit Galéria, Budapest, HU
VII. Art-Craft-Design – a Mosoly Alapítvány jótékonyági aukciós kiállítása,
Q Contemporary, Budapest, HU
Art Market Budapest, VILTIN Galéria, Bálna, Budapest, HU
Regresso – Das Kind in uns, Collegium Hungaricum, Berlin, DE
The eye has to travel, Várudvar Galéria – VILTIN Galéria, Szigliget, HU
What else?, Periscope, Salzburg, AT
Az abszurditás a kedvenc érzésem, VILTIN Galéria, Budapest, HU
Art&Antique Budapest, VILTIN Galéria, Bálna, Budapest, HU
- 2021 Kezdetben volt a kert, ELTE Fűvészkert, Budapest, HU
VI. Art-Craft-Design – a Mosoly Alapítvány jótékonyági aukciós kiállítása,
Einspach Fine Art & Photography, Budapest, HU
Túl.../ Beyond, Eötvös10, Budapest
Art Market Budapest, VILTIN Galéria, Bálna, Budapest, HU
A Nyári Akadémia pop-up kiállítása, Salzburg, AT
Egzisztencia – 25 éves a pécsi Művészeti Kar, FUGA, Budapest, HU
- 2020 DECODE - The Space for ARThitecture, Faur Zsófi Galéria, Budapest, HU
Hozzárendelés, RePublic Galéria, Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs, HU
Szabadjáték – II. Képzőművészeti Nemzeti Szalon, Múcsarnok, Budapest, HU
- 2019 Kínok kertje, EQO, Spišský Hrhov (Görgő), SK
Élő magyar festészet – fiatal generáció, Zichy-udvar, Budapest, HU
élő/világ, a XXIII. Hegyvidéki Nemzetközi Művésztelep kiállítása,
Hegyvidék Galéria, Budapest, HU
Multivitamin, Nádor Galéria, Pécs, HU
Reflexiók, Ráday-kastély, Pécel, HU
- 2018 DLA INTRO VI., Nádor Galéria, Pécs, HU
HighFive!, kortárs képzőművészeti kiállítás, Belgrád rkp. 27., Budapest, HU
- 2017 Elmozdulások, a ZimZum-csoport kiállítása, Magyar Képzőművészeti Egyetem,
Budapest, HU
- 2016 Dumadomb, a ZimZum-csoport kiállítása, Szolnoki Művésztelep, Szolnok, HU
- 2015 Mindeközben, Partizán Műterem és Galéria, Budapest, HU
Levegőt!, Partizán Műterem és Galéria, Budapest, HU
- 2014 A 61. Vásárhelyi Őszi Tárlat díjazottjainak kiállítás, Art IX–XI Galéria,
Budapest, HU
Best of Diploma, Barcsay-terem, Magyar Képzőművészeti Egyetem,
Budapest, HU
- 2013 Budapest Art Expo Friss, MűvészetMalom, Szentendre, HU
- 2012 Jahresausstellung, Képzőművészeti Akadémia, Nürnberg, DE

Támogatott programok:

- 2021 Panorama – festészeti kurzus, Nyári Akadémia, Salzburg, AT
- 2019 Pressless – Printing Techniques Without a Press, grafikai kurzus, Universität der
Künste, Berlin, DE

Publikációk:

- 2023 Kocsis Katica: [BLUE VELVET // GALLERY MAX](#). *Artkartell*, online
Jankó Judit: [A digitális forradalom gyermekei az MNB gyűjteményében](#). *mnbarts.hu*, online
Jankó Judit: [Vető Orsolya Lia organikus és burjánzó világa](#). *mnbarts.hu*, online
Jankó Judit: [Folyékony időszakok](#). *Országút*, online
Kovács Alex: [Metszetben az idő. Folyékony időszakok – Női művészek az MNB kortárs gyűjteményéből](#). *Új Művészet*, online
iski Kocsis Tibor: [Kollektív és egyéni morfológiák. Színerő – Léptékváltás X](#). *Új Művészet*, online
Maljusin Mihály: [Színek, színek, színek](#). *Jelenkor*, online
- 2022 Györfy Laura: [„A múlt, amely sohasem volt jelen” – Reflexiók a ’Regresso – Das Kind in uns’ című kiállítás kapcsán](#). *Artportal*, online
Meggyesházi Éda: [The eye has to travel](#). *Új Művészet*, online
Pertics Flóra: [Forrásbarlang az utcaszint alatt – Ioana Stanca és Vető Orsolya Lia Soft as Water című kiállításáról](#). *prae.hu*, online
Meggyesházi Éda: [Ioana Stanca and Orsi Vető: Soft as Water](#). *Revista – ARTA*, #56-57, román-angol
Kocsis Katica: Tíz kiállítás fiatal alkotóktól, amiket mindenképp látni kell, *Kultúra.hu*, online
Etentuk Inemesit: [Az abszurditás a kedvenc érzésem](#). *Artlocator Magazine*, online, magyar-angol
Vékony Délia: [Alámerülés az abszurditás rejtelseibe](#). *prae.hu*, online
Lépolc Zsanett: [Ezt nézd! – Színkavalkád Budapesten és Pécsen](#). *Artmagazin*, online
Fülöp Tímea: [A mozdulat fossziliái](#). *Új Művészet*, online
- 2021 Fülöp Tímea: [A mi és a hogyan felcserélhetőségéről](#). *Új Művészet*, online
- 2020 Anne Murray: [From Touch to Transfer in the Digital Age: Artist Orsolya Lia Vető](#). *Happening*, online, angol
Tayler Patrick: Organikus jelek – Vető Orsolya Lia festészete. *Országút*, online
Dudás Barbara: [Elixír – A boldogság bájjala](#). *Új Művészet*, 2020. 3. szám
Tayler Patrick: [Elixír](#). *Artlocator Magazine*, online, magyar-angol
- 2019 Takács Livia: [Átjárók – A PTE MK Doktori Iskolájának év végi kiállítása](#). *Új Művészet*, 2019. 9. szám
Fekete Dénes: [INTRO VII. A pécsi DLA-sok kiállítása](#). *Új Művészet*, online
Vékony Délia: [A természet diadala](#). *Új Művészet*, 2019. 6. szám
Tayler Patrick: [Purple Prose](#). *Új Művészet*, online, angol
Balogh Robert: [DLA Intro 6](#). *Új Művészet*, online
- 2018 Tayler Patrick: [DLA INTRO VI](#). *Új Művészet*, online, angol
- 2015 Rieder Gábor: [Iránytű a Partizánhoz](#). *Artkartell*, online
- 2014 P. Szabó Ernő: [Szőnyi utcai változatok](#). *Új Művészet*, 2014. 10. szám
Debreceni Boglárka: [All the Best!](#) *Új Művészet*, 2014. 9. szám

Művészeti írás:

- 2022 Vető Orsolya Lia: [Decentralizált víziók. Összefoglaló az Esterházy Art Award-kiállításról](#). *Új Művészet*, 2022. 1. szám
- 2021 Vető Orsolya Lia: [Traumaszilánkok, képfolyamok: beszélgetések animációról és női történetekről](#). *Új Művészet*, 2021. 12. szám
Vető Orsolya Lia: [Menekülési útvonalak. Elvágódás a képzelet tereibe](#). *Új Művészet – Párhuzamos valóságok című elméleti melléklet*, 2021. 9. szám

- Vető Orsolya Lia: [Két lábbal az égen: interjú Kristina Schuldttal](#). *Új Művészet*, 2021. 6. szám
- Vető Orsolya Lia: Festészeti szövettan. A festészeti gesztus biológiája. *Új Művészet – Az absztrakció új lehetőségei* című elméleti melléklet, 2021. 6. szám
- 2020 Vető Orsolya Lia: [To Adjust the Default Settings](#) (fordítás: Tayler Patrick). *Új Művészet*, online, angol
- Vető Orsolya Lia: [Az alapértelmezett beállítások módosítása. A festészet és a digitális képalkotó eljárások áthallásai](#). *Új Művészet*, 2020. 10. szám
- Vető Orsolya Lia: [Plurális ingerlés. Lány 100% – Interjú Petró Petra képzőművésszel](#). *Önzine*, online
- 2019 Vető Orsolya Lia: [Torture Garden | Kínok kertje](#). *Balkon*, 2019. 11–12. szám
- Vető Orsolya Lia: [Utóképek. David Reed: Vice and Reflection #2](#). *Balkon*, 2019. 10. szám
- Vető Orsolya Lia: [Függöny és fragmentum](#). *Hitel*, 2019. 7. szám