

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Benedek Barna

Anyag és káprázat

Tézisfüzet

Témavezetők:

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

Társ-témavezető:

Dr. Fabényi Julia művészettörténész

2009

Bevezetés

Azért döntöttem az Anyag és káprázat cím mellett, mert mindkét fogalmat kulcsfontosságúnak tartom az emberi létezésben, a művészetben és abban a vizuális művészeti problémakörben, mellyel jelenleg foglalkozom. Anyag alatt közeget, valóságképünk nem elhanyagolható feltételét értem. Az anyag egyúttal a valóságnak egy szintje, egy, látszólag könnyen fölfogható fokozata. Meghaladásának szándéka normális igény, amire véleményem szerint a képzőművészet a legfogékonyabb, pontosabban legalkalmasabb: Tárgyat hoz létre, de e tárgy túlmutat pusztá tárgyiasságán. Szellemi tartalmat közvetít, ezt a többletet nevezem káprázatnak.

Dolgozatommal kísérletet tettem arra, hogy feltárjam, bemutassam azokat a tényeket, és kinyilvánítsam azon gondolataimat, következtetéseimet, melyek szakmai szempontból fontosak számomra, melyeket alkotómunkámra irányadónak, esetenként meghatározónak vélek. Természeténél fogva szerteágazó, több szálon futó összefüggésekről van szó. Így általános művészetelméleti és ahhoz – véleményem szerint – szorosan kapcsolódó társadalmi kérdésekről, valamint esztétikai problémákról, a vizuális észlelés fizioiogiájáról, természeti, művészettörténeti példákról, eszmefuttatásokról éppúgy szükségesnek tartottam értekezni, mint betekintést engedni saját alkotótevékenységembe, gyakran párhuzamba helyezve azt az előzőekkel.

Az írásmű struktúrája is ezt követi, amit a Képjegyzék, Irodalomjegyzék, Publikációs jegyzék, és a Szakmai önéletrajz mellett Függelékkel egészítettem ki, mely hivatkozott manifesztumokat és azok fordításait tartalmazza.

(II.) Fejlődés vagy változás című fejezet

A fejezetben arra a következtetésre jutok, hogy a művészet történetében nincs értelme fejlődésről beszélni.

Ennek több okát látom. Az európai gondolkodás eluralkodásával és elterjeszkedésével az ember lassacskán eltávolodott a természettől. Az Európában jól bevált hagyományok más földrajzi térségbe „exportálódva” elvesztették kapcsolatukat, gyökerüket, azaz absztrahálódáson mentek keresztül. A művészet a története során többé-kevésbé mindig az adott földrajzi, társadalmi stb. viszonyokhoz kapcsolódik, vagyis eltérő kulturális környezet értékeit csak eltérő módokon közelíthetjük meg.

A globalizmus egyoldalú, ahogy az eurocentrikusság is, és megállapítható, hogy az egyetemes művészet történéseit mint tevékenységet nem fedi le teljes mértékben a művészettörténet mint tudomány, hanem hangsúlyeltolásokat alkalmaz. A hangsúlyeltolást a regionalizmus mellett általában világlobalmi helyzet határozza meg. (*Az eurocentrikusság fikciója* című rész) A művészet történéseire egészében véve párhuzamosság, egymástól akár teljes térbeli, időbeli elszigetelődés jellemző. Mindez kizárja a fejlődés kifejezés bevezetésének célszerűségét (*Párhuzamos művészettörténetek* című rész)

A változások végül Európában is bekövetkeztek és a keresztény világkép háttérbe szorulásával az individuum eluralkodása következett, ezekből adódóan pedig megszületett a zsenikultusz, majd a sztárkultusz. A helytelenül értelmezett tolerancia jegyében bármi elfogadható művészet címén. Ez értékválság-tünet, márpedig a fejlődés (pozitív irányú változás) bizonyosságához szükséges az értékítélet, melynek további nehézségeit például Arisztophanész *A békák* című munkájával szemléltettem, ahol szétválasztotta ugyan a jót a kevésbé jótól, de attól még megtartotta mindkettőt a művészi értékű tartományban. (*A művészi érték problémái* című rész)

Kitértem a művészet határain kilépő esetekre is, hiszen ezek, más bizonytalansággal szemben határozottan megjelölhetők. (*Kilépés a művészetből* című rész) Mindezek alapján jutottam arra a megállapításra, hogy a fejlődés helyett a változás fogalma alkalmasabb a művészet történéis módosulásainak meghatározására.

Mindezt pedig azzal oldottam fel, hogy, bár nem beszélhetünk fejlődésről, viszont fejlődésbe vetett hitről igen. Véleményem szerint ez viszi tovább a művészetet... (*Fenntarthatósági paradoxon* című rész)

(III.) Saját korszakok című fejezet

Alkotótevékenységem bemutatásakor inkább jelenlegi munkámra helyeztem a hangsúlyt, de igyekeztem a fontosabb előzményeket is megjeleníteni. Kezdeti tevékenységemben nagy szerepet kapott a látványutáni ábrázolás. A művészetnek szüksége van az utánczás, a mimézis gyakorlatára, mert az élet és a művészet legkézzelfoghatóbb kapcsolatára világít rá.

A mimézis számomra kihívást jelentett, és egy olyan, meglehetősen objektív követelményt biztosított, ami által viszonylag könnyen kontrollálhatóvá váltak

a munkáim, így nagy hasznomra vált az önfejlesztés során. (*Saját mimézis című rész*)

Harmadszor pedig nem tekinthetünk el attól sem, hogy a művészeti iskolák, akadémiák kurzusaiban is első helyen szerepel valamilyen ábrázolás-kurzus, annak ellenére, hogy a kortárs képzőművészeti gyakorlatban ez egyáltalán nem ennyire hangsúlyos.

Ezért felidéztem néhány nagy gondolkodó ide vágó művészetfilozófiáját: Platón, Arisztotelész, Leonardo, Nietzsche. (*Antik mimézisfelfogások, és Mimézis a keresztény és humanista felfogás szerint, valamint Nietzsche a mimézisről című részek*)

A fejezet súlypontja azonban *Az ébredés korszaka* című részben dől el: Szakmai utamnak legelső legfontosabb eredményét nem a legtökéletesebb természetűség elérésében látom, hanem éppen ellenkezőleg, abban, hogy sikerült ezt hátrahagyni és túllépni rajta. Ráébredni arra, hogy egy új valóság létrehozására vagyunk képesek, mely pusztán csak mellérendelt és nem pedig alárendelt viszonyban áll a természeti valósággal, vagyis az általunk teremtett képi világ bizonyos értelemben teljes mértékben szuverén, továbbá kimeríthetetlen gazdagságú forrás, a másolás nem méltó hozzá. Ezek nagyon fontos felismerések voltak számomra. Innentől kezdve magaménak érzem azt, amit csinálok.

A felismerés okai: Nagy segítségemre volt az avantgárd mozgalmak, különösen a futurizmus, a dadaizmus, a szürrealizmus megismerése. René Magritte *Ez nem egy pipa* című képe, Guillaume Apollinaire képversei, korai Bortnyik Sándor grafikai album, Francis Picabia, André Breton szerepe nagy volt. Kellott hozzá az is, hogy csoportba kerültem, ahol a világ megint csak tágult számomra egyet. Új emberekkel, új törekvésekkel ismerkedtem meg, sokféle személyiség gyűjtőhelye volt ez. És főleg kellett hozzá az is, hogy mesterem Lantos Ferenc lett.

Ami már megvan, az megvan. Olyan képeket akartam alkotni, ami még nem volt meg. Így jutottam el az új kezdetéhez. Az új rajzokban felidéztem valóságdarabokat, hétköznapi tárgyakat, de azokat durva (képi) átalakításnak vettem alá, míg végül a tárgy ugyan felismerhető maradt, azonban olyan fokú torzulásokat szenvedett el, ami a rajzi lehetőségekből teljesen természetesen következhetett, viszont a valóságban ez maga lett volna a megtestesült lehetetlenség. Ilyen grafikákkal sikerült tehát szintetizálni gondolataimat, és szakmai értelemben pedig sikerült továbbtennem magamat. A rajzok magukon hordozták, reprezentálták a

megújult gondolati háttérrel, ugyanakkor az addig a látvány utáni másolgatás eszközöként használt rajzi tudásomat is igényelték, így annak hiábavalósága nem merült föl a továbbiakban, sőt, így további fejlődése is biztosítottá vált. A szellemi és a manuális tartalom egyensúlyba került.

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

A fejezetben kitértem – ha fogalmazhatok így – pályám más fontos mérföldköveire is. Művészetkritikai magazinunkra: A SzArt Magazint Csordás Dániellel és Sas Miklóssal alapítottuk 1995-ben egy közös iskolai kiállításunk megnyitóját követően. A teljes intolerancia szerint tettük ezt: irritáló művészfigurákat hoztunk létre, olyanokat, akik kizárólag allűrökkel képesek magukra figyelmet vonni.

Gyakorlatilag ennek egyfajta folytatása volt a Burzsoá Nyugdíjasok zenekar, amit ugyanaz a trió alkotott. 1996 nyarán alapítottuk. A legfontosabb párhuzam koránt sem a szerepjáték ténye, hanem sokkal inkább a koncepciózus, probléma-központú gondolkodás, a körültekintő arculatteremtés, ami sodró erőt biztosított mindkét csapatmunkához. Nyugdíjasok bőrébe bújtunk, és míg a művészi élet megjelenítésének talán egyik legalkalmasabb fórumát a magazinban találtuk meg, addig egy inkább szociológiai témához más műfajt kellett keresnünk. A lényeg, hogy a koncepció, az arculatteremtés mindig a megelőzi a műfaj kérdését. Így a műfaj mindig másodlagos kérdés. A tartalom határozza meg a formát. Színpadi szereplések, kiadvány-, plakát- és szórólaptervezés, lemezkiadás és stílusosan nyugdíjas-naiv festménykollekció. Így összegezhető az 1996-os meg-alapítástól, az 1997-es első koncerttel induló és a 2004-es hangszerek, lemezek önkéntes, úthenger általi bezúzásával zajló koncert-fellépéssel lezáródó Burzsoá Nyugdíjasok tevékenysége.

(IV.) Az érzékelés korlátai című fejezet

Az érzékelés a környezethez való viszony, azaz a valóságkép egyik feltételezhető alapja, ezért dolgozatomban nélkülözhetetlennek tekintem a fény és a látás témáját. Ezt fejtettem ki a továbbiakban, A látható fény tartománya, A fény összetétele,

A tárgyak színe, Látószervünk felépítése és Látószervünk működési alapjai című részben. A Fény és festmény, avagy a mozgás káprázata, valamint A színérzet a művészetben című részekben az elméleteknek saját képzőművészeti gyakorlatba ültetett lehetőségeként, vetületeként tárgyalok.

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

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

(V.) A természet művészete című fejezet

A képzőművészet tehát a látás művészete: A természet folyamatából és kényszeréből (túlélés) adódó jelenségek gyakran izgalmas képi formációkat eredményeznek, képiesednek, melyek spontán alkotásoknak tekinthetők. Hangsúlyoznám,

hogy a művészek feladata a látás, azaz a felfedezés, az értelmezés és a megjelenítés, azaz a dolgok láthatóvá tétele, mely így némileg hasonló a természet képiesedésével. Ezért természeti példákat sorakoztattam. (*Virágok és jelek című rész, A természet színei és A rejtőzködés művészete* című részek)

Foglalkozom a flouresszenciával, mint a természetben előforduló és a művészetben használatos jelenséggel. Konkrétan saját munkámat említem meg, melynek lényege, hogy napfény- illetve UV színhőmérsékletű fény mellett képi átalakuláson megy keresztül, melyet kezdetleges, két fázisos mozgásképzet indukálására próbáltam használni, ami a fények váltakozó vezérlésével oldható meg. (*A Fluoreszcencia használata a festészetemben* című rész)

Önálló részben foglalkozom az élővilág színeivel. (*A természet festményei* című rész), és a rejtőzködés jelenségével, melyet más okokból, gazdagon alkalmaz a képzőművészet és persze a haditechnika egyaránt. Igyekeztem jelezni a határokat is, így a hallatlanul gazdag vizuális mimikri mellett többször kitérek a rejtőzködés akusztikus variánsaira. (*A rejtőzködés művészete* című rész)

A szín, mint a vonzás (figyelemfelkeltés), a taszítás (figyelmeztetőszín), az álcázás és az érzelemkeltés eszköze. (*Közbevetés – Szín és társadalom* című rész)

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

(VI.) Az új kezdete című fejezet

Az idő jelentőségének megértése fontos szerepet játszott bennem. Sajátos hazai problémának látom, hogy a múlt mellett, vagy akár azzal szemben, nem helyezünk elég hangsúlyt a jövőidő kérdésébe. Ennek megvannak a történelmi okai, ebből most egyet emelnék ki: „A rendszerváltás után végbemenő gazdasági és társadalmi változások hatására a művészet és a kultúra háttérbe szorult. Itthon a valós helyzet felismerése miatt a megélhetés lett az elsősorú kérdés, a külföldiek, a nyugatiak, a vasfüggöny lehullásával pedig megértették, hogy nálunk is nagyjából hasonló művészet történt, mint odakint, ezért innentől kezdve a kortárs magyar művészet mindkét irányból érdektelenné vált.” Azaz bekövetkezhetett volna az időkerék elmozdulása, de elmaradt. *(Az idő átélése című rész)*

Beszámolok Grazban és Madridban tett tanulmányútjaim tapasztalatáról is, ahol éppen a vasfüggöny mögötti tartalmakat lebegtetik meg... *(Kitekintés című rész)*

Érdeklődésem az optikai megoldások felé, elsősorban az optikai színkeverés, majd az optikai és pigmentes színkeverés egymást kiegészítő alkalmazása felé tolódott, ahol kardinális kérdésként szerepel a struktúraképzés is. Kezdetben a számítógépes tervezés és kivitelezés, mára a gépes tervezés és manuális megvalósítás lett jellemző. Mind magáról a műalkotás, mind pedig a műélvezet lényegének a katarzisélményt tartom. Vagyis a műalkotás anyagot meghaladó többletértéke véleményem szerint ebben az erőben áll. Az összetett képi variációkkal, végtelesen egyszerű formarend használatával szeretném a képi erő lehetőségének fontosságára felhívni a figyelmet. *(Az anyag meghaladása című rész)*

(VII.) Párhuzamok

A fejezet célja, hogy bemutassa azokat a művészettörténeti egységeket, melyekkel párhuzamba állíthatók munkáim. A kutatás során óhatatlanul terminológiai el-
lentmondásokba ütköztem, melyekkel olyan általánosan használt fogalmak váltak (elvileg) megkérdőjelezhetővé, mint az absztrakt vagy a geometrikus művészet kategóriája.

Dietfried Gerhardus a leképező művészetet teszi meg absztraktnak, azért, hogy végül ennek negációjaként meghatározhatóvá váljon a konkrét művészet: Míg a leképező reprodukív próbál lenni, addig a nem leképező realizál, konkrétá tesz.

Ezzel az elmélettel ellentétes az Arturo Schwarz-féle gondolat, ami kimondja: „Az absztrakt művészet valójában egyáltalán nem absztrakt: mindig is a belső, spirituális világ leképezése marad, s ennél fogva a megalkotójának ökoszisztémájában kialakult Idea szintjén önéletrajzi jellegű.” Eszerint tehát voltaképpen nincs szigorú értelemben vett absztrakt művészet, csak leképező... (*Közelítés az absztrakció* című rész)

Maguk a geometrikus művészet meghatározó alakjai nem használták a geometrikus elnevezést: a szuprematizmus, neoplaszticizmus, konstruktivizmus, konkrét művészet, MADI önmeghatározásában mindig gondosan elkerülte. A geometrikus formajegyek azonban közösséget jelölnek e sokféle irányzat között, éppen ezért felületes a geometrikusságon alapuló megközelítés, de éppen ezért lehetséges is. Ebből kiindulva ábrázoltam a számomra fontos modernista törekvéseket, tradíciókat. (*Közelítés a geometrikusság felől* című rész)

A Túl a geometrikus művészetten című részben a kubista hagyományoktól eltérő, önmaguknak külön utakat kijelölő vonalat vázoltam föl, hasonló megfontolások alapján. Olyan különcökről van szó, mint Marcel Duchamp, aki 1913-ban a megpörgethető kerék-objektjével, majd 1926-ban 35 mm-es szalagra elkészített 7 perces animációs mozijával és az 1935-ös keltezésű rotoreliefjeivel optokinetikus csapásokat vágott.

Az op-art kialakulásának fontosabb állomásai (időrendi áttekintés) című részben az op-art lexikális áttekintését mutatom be, főleg a Lo(s) Cinético(s) című katalógusra támaszkodva. (Muse Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007)

Az op-art, természete miatt mély gyökerekkel rendelkezik, XIX. századi „előzmények” Eadweard Muybridge fotografikai mozgástanulmányaiival, vagy a pointilisták optikai színkeverés használatával, úgy mint Georges Seurat, Paul Signac, vagy Marcel Duchamp, Naum Gabo egyéni kísérleteivel. Nem az esztétikus vagy logikus megjelenést, hanem a látás aktivizálódását éri el. Véleményem szerint a képzőművészet egésze többé-kevésbé op-art alapú, csak éppen korábban burkolt formában jelenhetett meg, így az op-art, vagy fogalmazzunk úgy, hogy a látás öröme más típusú képekben bontakozott ki.

Itt felhívom a figyelmet Zilvinas Kempinas, vilniuszi születésű kortárs new york-i művész munkáira, aki az enyémmel hasonló struktúrát hoz létre, többnyire magnó- és videoszalagok párhuzamos rendszerű összeállításával és ezek fényárnyék hatásával. (*Az op-art elméleti megközelítése* című rész)

Következtetések

Az a meglátásom, hogy a képzőművészet pirkadatát éljük, vagyis hogy jönnek még szebb napok. Nem osztom Hans Belting téziséét, hogy a művészet már lezárt egység, ennek cáfolatát azonban képekkel szeretném bizonyítani – mint minden festő.

Alapvetésem szerint a képzőművészet vizuális lényegű. Ezért minden, ami eltér ettől, azt feleslegesnek és félrevezetőnek tartom. Illúzió a műélvezet, a műértés, amikor a képzőművészeti képet egyfajta megrajzolt elbeszélésként értelmezzük, és valósággá válik, ha képlényegűségét elfogadjuk.

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