

Jancsikity József

Bevezetés

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

1. A környezet észlelésétől a művészi gesztusig

A környezet jelzéseinek helyes értelmezése, a lehetséges élelem-, illetve veszélyforrások felismerésének képessége kezdetben a túlélés záloga volt, s nyilván ennek értékében vált bizonyos optikai jelenségekre különösen érzékennyé az észlelés.

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

2. Valóságrepresentációk, transzcendencia, művészet

Érdeemes elgondolkodni azon, hogy a valósággal való kapcsolat sajátos minősége, a világnak az a bizonyos – jelesül az archaikus és természetközeli kultúrákra jellemző – dúsan rétegezett, de egységében megélt eredendő létélménye és az ezt „meghaladó”, immár *művészi* nyilvánulási formák között miféle összefüggés áll fenn az idegrendszeri működésen alapuló valóságrepresentációs módok tekintetében.

Érdekes párhuzamot látok bizonyos kollektív kulturális jelenségek és az egyedfejlődés során megjelenő representációs rendszerek sajátosságai között; a valóság feldolgozásának

enaktív, ikonikus és szimbolikus módjai valamelyikének dominanciája ismerhető fel bármely művészi jellegű megnyilvánulásban is.

A kép eredendő transzcendens, mágikus jelentősége a mai racionális, hétköznapi létben elveszni tűnik, s mindez a művészet ontológiai szerepvállalásának problematikájára is kihatással van.

3. A hétköznapi képei: az ábrák

Akár művészi, akár tudományos az indíttatás, egy adott intenció szerinti eredményes értelmezés alapja a megfelelően szervezett struktúra, melynek feltétele, hogy a gondolat és annak objektívációja között minél erőteljesebb legyen az izomorfia. A képszerűsíthető gondolat és annak ökonomikus megjelenítésének kézenfekvő példái az ábrák.

3.1. A percepció ábrái

Kézenfekvőnek tűnik, hogy egy ábrát (is) valószínűleg akkor érzékelünk szemléletesnek, jól szerkesztettnek, ha az eleve az idegrendszer által „előhuzalozott” logikai pályák mentén szerveződik. *A gondolkodás képelemélete* című előadásának konklúziójában Nyíri Kristóf leszögezi, hogy az agy éppoly kevésbé dolgozik képekkel, mint kijelentésekkel: funkcionálisan összekapcsolt neuronok csoportjaival dolgozik.¹ Ám e funkcionális kapcsolatok sajátosságait a legalkalmasabban képek széleskörű használatával tudjuk megragadni – sokkal inkább, mint az elvont szimbólumok formális láncolatairól szóló puszta beszéddel.

Mindezt azért tartom lényegesnek, mert úgy gondolom, hogy az ábrák általában vett használatának mibenlétén, a „jó ábra” kérdésének tisztázásán keresztül a tartalom-forma viszonyrendben belül szerveződő autonóm kép problematikája is jól tárgyalható éppen ezen elméleti alapok talaján.

3.2. A jó és a rossz ábráról

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

¹ Az ELTE BTK Filozófiai Intézete és nyelvfilozófiai kutatócsoportja által 2000. október 5-én és 6-án rendezett *Nyelv, megértés, interpretáció – A nyelv mint a kortárs filozófiai áramlatok közös problémája* c. konferencián tartott előadás.

Konkrét példák kapcsán elemzésre kerül a jó és a rossz ábra mibenléte, mely szempontok természetesen túlmutatnak önmagukon, az általában vett képiség felé.

3.3. Ábra és kép

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

4. Művészet a természetből – művészet a művészetből

Miután a művészi alakító szándék a külvilág optikailag korrekt leképezésére irányult – a „fogalmi realizmusból” eltolódott a „vizuális realizmus” felé –, a tanulás forrása megoszlott a közvetlen előkép és a már létező képi minták között. Így a kész műveket előképként használó – és gyakran akadémizmusba, manierisztikus megoldásokba torkolló – törekvések és a közvetlenül a természetből merítés szándéka gyakran szembe is kerültek egymással, s különböző fontosságot tulajdonítottak hol ennek, hol annak a szempontnak.

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

5. Realizmus(ok)

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

Danto is a művészet fejlődését egyféle „perceptuális ekvivalencia”- törekvés jegyében látja zajlani, mely a film megjelenésével kimeríteni látszott lehetőségeit. Az a fejlemény, hogy

az aktuális realizmus-felfogás szerinti forma kimerítette lehetőségeit, gyökeres szemléleti változást okozott – kényszerített ki a művészetben. Innentől kezdték el a festők és szobrászok a „perceptuális ekvivalenseket” utalásokkal helyettesíteni. Nem véletlen tehát, hogy a modernnek már egész másként kezelték a realizmus-kérdést is, ami persze nem jelenti azt, hogy magától a realitástól, illetve a realitás megjelenítésének igényétől távolodtak volna el.

Voltaképpen felfogható úgy is a dolog, hogy csak realizmus létezik, hisz bármely művészi megnyilvánulás végső soron a valóságra reflektál, tehát arról szól; a valóság valamely rétegével, aspektusával stb. foglalkozik tartalmi, illetve formai vonatkozásban, s egy konstituált valóság-felfogáshoz való viszony alapján nyeri el jelentését.

6. A „tudós elme” és a „művészlélek”

A – mindenekelőtt a „tudományos” gondolkodás által bevezetett – „tükörkonstrukciók” mintegy egymás ellentéteiként tételeznek – s gyakran egész diszciplínákhoz kötnek – bizonyos szemléleti módokat. Ilyen ellentétpárok a tudományos-művészi, a képzőművészi és tervezői, illetve a hagyományos művészetfelfogás és újabb művészeti stratégiák mereven értelmezett dualizmusai.

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

6.1. Bal vagy jobb

Amíg a hagyományos művészetfelfogás talaján kibontakozó művészeti tevékenység jellemzően jobb agyféltekés funkció volt, addig a modernizmus új stratégiái – elsősorban az elméletiesedés, a koncept révén – más jellegű gondolkodási, illetve alakító folyamatokat/gyakorlatot hoztak magukkal. Itt már inkább a bal agyfélteke „jut szóhoz”, mely sajátosság a művészi gesztus révén érvényre jutó preferenciákat messzemenően befolyásolja.

6.2. Az intellektus kultúrája

Az, hogy az intellektus térnyerésével, a fogalmi fejlődés arányában csökken a hagyományos értelemben vett képi kifejezés igénye, fejlődéslélektani szempontból is indokolt. Ezt a jellegzetességet az az elterjedt oktatási rendszer is kifejezetten szorgalmazza, ahol nagyjából kizárólag a fogalmi természetű ismeretszerzés intellektuális technikái vannak használatban. E po-

zitivista-racionalista drill eredményezi azt a „gyakorlatias” valóságrepciót, mely egyoldalú valóságértelmezésével, beszűkült megértési stratégiáival – többek között – a konvencionális-tól eltérő (művészi) megnyilvánulások elsajátításának is gátat szab.

7. A ráció hatása a művészetben

A racionalitás – többé-kevésbé – mindig is jelen volt a művészi cselekvésben. Egy műalkotás esetén is jelentkezik akár kifejezett program igényével a megtervezettség, a modellszerűség – nem ritkán valamely előzetesen kimunkált rendszer értelmében. Az e logika jegyében fogant alkotói programokra akár teljességgel rátelepedhet egy forma-prekonceptió, mely egészen mechanizált algoritmusok kidolgozására és követésére készítheti az alkotót. Mások igyekeznek őrizni egy egészséges arányt a megtervezettség és a spontán alakítás között.

8. Az intuíció szerepe a tudományban

Az intuitív képzelet és az intellektus termékeny együttműködésére még a tudomány területén is számtalan példa van; mint mindenütt, ahol kreatív, teremtő tevékenység folyik. Ugyanis a képzeleti tevékenység az elme egy alapfunkciója, s bármely típusú kép – latinul imago – sem létezhet imagináció nélkül, hisz a képzelet mindenféle kép alapja, egyben a kreativitás, az alkotótevékenység elengedhetetlen feltétele.

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

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

Túl azon, hogy a műteremtés során a spontán gesztus vagy az előre megtervezettség mértéke egy tudatos program, koncepció által is történhet, ezen aspektusok mindig is beleszóltak az alkotói folyamatba. Hisz az alkotó pszichéjéből eleve adódik, hogy mennyi tudatosság, ösztönösség, érzelem vagy éppen etika kap szerepet életvilága – és munkái – alakításában.

9.1. Szubjektivitás és objektivitás

Hans Hofmann két különböző művészi világszemlélet körvonalazódásáról beszél annak függvényében, amint az alakító akarat a tapasztalati világ visszaadása során a formai öntörvényűség tudatára ébred. Az egyik az individuális alakító szándék fölötti „objektív” mértékviszonyokra kívánja átváltani a konkrét formát, a másik egy eleven változónak, egy szabadon átírható nyitott entitásnak tekinti azt. Eszerint létezik tehát egy racionális, rendszerező, fegyelmezett „esztétikai művészet” és egy szubjektív indíttatású, spontánabb, metaforikus képi világ. Az egyik az objektivitás, a rendszer, a modellszerűség, egy művészi nyelv megteremtése felé igyekszik, míg a másik a kötöttségektől mentes fokozott szubjektivitás, a spontán, a gesztusértékű, az érzelmeknek szabadabb utat engedő attitűdöt képviseli.

9.2. Az érzelem szerepéről

Az érzelem szerepének (hagyományosan) mindig is kiemelt jelentőséget tulajdonítottak a művészeti tevékenységben; jellemző módon a „művészeti tantárgyakat” is az ún. érzelmi nevelés elengedhetetlen eszközeiként kezelik. Azonban számos reflexióban az érzelmi aspektushoz való sokkal kritikusabb viszony is megjelenik.

9.3. A morál szerepéről

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

9.4. A véletlen szerepéről

Nem ritkán kap a véletlen is több-kevesebb szerepet; a spontán, a véletlen bevonása az alkotásba lehet tudatos program eredménye is, mint például a dadaistáknál. Azonban vannak példák arra is, amikor a véletlen valóban váratlanul, nem kalkuláltan jelenik meg, s ez mégsem korrigálható hibaként értelmeződik, hanem a művész spontán döntés alapján elfogadja.

10. Művészet és nyelv

Mindenestre azzal kapcsolatban, hogy a művészet nyelvnek tekinthető-e, megoszlanak a vélemények. A nyelvhez hasonlóan a festményben szereplő jelek is kaphatnak olyan, a valóság elemeit jelölő szerepet – jelentést –, mely közvetlen ábrázolóértékükből nem adódik. Akár absztrakt jelek olyan rendszereként is megjelenhetnek, melyek bizonyos szintaktikai szabályok szerint variálódó konkrét (forma)elemekből építkeznek.

10.1 A kép olvashatóságáról

Noha az információ kinyerésének természetét, a bennük kódolt ismeretek elsajátításának jellegét tekintve természetesen alapvető különbség van kép, mint pusztán vizuális alakzat és a teljességgel fogalmi természetű szöveg között, olykor sajátos áthatás tapasztalható közöttük.

10.2. A manierista példa

Épp az olvashatóság, a vizuális figyelemirányítás tekintetében érdekes ellentmondást figyelhetünk meg a manierista képszervezésben. A manieristák ahelyett, hogy a tárgyat a neki megfelelő – természetes hatást adó – módon ábrázolnák, saját formákba kényszerítik, így ők az elsők, akik a tárgyról magáról a képre, a művészetre irányítják a figyelmet. Werner Hofmann kategóriáit használva ekkor a *formatartalom* válik hangsúlyossá a *tárgyi tartalom* rovására.

10.3 Művészet és kommunikáció

A művészet kommunikációs törésekkel terhelt „specializálódását”, izmusokra, irányzatokra stb. hasadozását – melyek ráadásul időbeli sorrendiségre is ítéltettek – a modernitás égisze alatt kifejlődött tudományos módszer alapozta meg. E módszer jegyében – melyre jellemző, hogy a részletek vizsgálatából von le következtetéseket az egészre vonatkozóan – az egyes tudományterületek egymástól függetlenül tesznek az emberre és annak világára vonatkozó lényeges kijelentéseket, melyek összeegyeztetése azonban rendkívül problémás feladatnak bizonyul. A különböző izmusok, stílusok és irányzatok is saját „speciális” kódot használnak, mely jelenség szoros összefüggésben áll a modernizmusra általában jellemző specializálódással.

11. Művészet és értelmezés

A modernizmus előretörése során, a jelenségvilághoz kötődő hagyományos fogódzók érvénytelenné válásával éppen az önállósuló jelentésű „hieroglifák” értelmezésének szükségessége váltotta ki az elméleti újraalapozás és a kommentár igényét is. Maga a megértés is több kreatív aktivitást igénylő kalanddá válik, de természetesen a félreért(elmez)ések esélye is megnő.

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

11.1. A félreértésről

Egyes elképzelések szerint csak félreértés létezik, hisz soha senki nem képes pontosan ugyanazt gondolni és érteni ugyanazzal a dologgal kapcsolatban sem. Legfeljebb közelítésről beszélhetünk. A megértésben való tévedés, a félreértés azonban különleges szerepet is nyerhet: adott esetben akár gyümölcsöző is lehet, termékeny is, mely az értelmező aktuális kontextusában újraértelmeződve inspirálhat a „forrásmű” eredeti szemléletiségének akár ellentmondó munkát is; a félreértésből fakadó újabb, érvényes értelmezést.

11.2. Az esztétikai szemléletből fakadó tévedés

Végső soron a hagyományos értelemben vett esztétikai szemlélet megtartásáról és kiterjesztéséről szól az ipari termékek egyenrangúvá tétele, kiállítási közegbe emelése. E hagyományos esztétikai minőségekben történő gondolkodás azonban jellemző – közkeletű – tévedéseknek is alapot szolgáltat.

11.3. Az értelmező szerepéről

Hans Belting szerint az értelmező vagy szolgálni akar egy művet, amennyiben készségesen a megkívánt értelmezését adja, vagy pedig fordítva: uralkodni akar a művön, amennyiben ráerőszakolja a szívéhez legközelebb álló értelmezést.

11.4 Művészteóriák

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

A művészek által konstruált teóriák nagyon különbözőek lehetnek a reflektáltság és a szubjektivitás fokát illetően, illetve a rendszerszerűség tekintetében, így ezek a megnyilvánulások nem feltétlenül tesznek eleget a teoretikus világ által felállított – tudományos igényű – megkövetéseknek.

11.5 A magyarázat magyarázata

Előfordulhat az is, hogy maga a – valami megvilágítására hivatott – teória szorul – nem kevésbé, mint a mű – külön magyarázatra, interpretációra, illetve a művel azonos szintre lép. Jó példa erre Marcel Duchamp, „aki műveire olyan szövegekben reflektált, melyeket idővel már nem lehetett megkülönböztetni alkotásaitól, sőt azoknál is több fejtörést okoztak”. (Belting, 2006. 45. o.)

11.6 A kommentár mint önálló műalkotás

A művészeti kommentátorok egy részének törekvése, hogy megszüntetve a kommentár és a mű közötti különbséget, az értelmezés léphessen az alkotás helyébe; maga is művészetté válhasson. Némely teoretikus a művészhöz hasonló szabadsággal ajándékozta meg magát, művét akár egyenesen „költői prózának” tekintve.

11.7. Művészetén kívüli tényezők

A műtermelés és értéktételezés menetét, az interpretáció, a hangsúlyok alakulását soha nem csupán a művészeti szcénán belüli történések alakították, hanem azon kívül eső események befolyása is erősen érvényesül(t).

11.8. Az értelmező attitűdről – birtokolni vagy létezni

Valami értelmezésének a szándéka mögötti pszichológiai indítékként gyakran bújjik meg annak manipulatív szándéka, hogy hatalmat, kontrollt nyerjünk az értelmezett dolog felett, megteremtve a feltételét, hogy saját céljaink szolgálatába állítsuk azt. Hogy az „írástudók” teljesebb kontrollt gyakorolhassanak a művész és produktuma felett, igyekezhetnek olyan irányba

terelni a történéseket, hogy a művészet egy nyelv nélküli, ha úgy tetszik primitívebb, nyelv előtti állapotba kerüljön. Hasonló stratégia ez a gyarmatosítóéhoz, aki egy magasabb rendű kultúrát hoz el és hirdet, miközben a tudatlanságon (képzetlenség, olcsó munkaerő stb.) élőködik.

12. Kiűzetés a paradicsomból, avagy a képiro magányossága

Az eddig leírtak fölvezetnek egy szituációt, egy meghatározott keretrendszert is, mellyel az egyes alkotó, mint „világba-vetett egzisztencia” szembesülni kénytelen, s kiderül az is, hogy az ő perspektívájából nézve korántsem (mindig) a parttalan művészi szabadság és függetlenség eufóriáját tapasztaljuk.

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

Ami a művészettörténet perspektívájából szükségszerűnek bizonyult és gyümölcsözően hatott, az feloldhatatlan konfliktust, legitimációs és önmeghatározási kényszert szült az egyes művész számára. Egzisztenciális félelmei közepette neki magának kellett új céllal feltöltenie a művészetet; úgy tartalmi, mint formai vonatkozásban gyakorlatilag a semmiből újratervennie, további létjogosultságát megindokolandó.

12.2. Saját műteremtő erőfeszítések

Az előzőekben taglaltakhoz kapcsolódik természetesen az én személyes művészetszemléletem és alkotói programom. E fejezetben történik saját koncepcióm kifejtése, s az ezzel összefüggő munkáim bemutatása.

A hagyományos technikai fogásoktól az alternatív, illetve egyéni megoldásokig, a ready-made-szerű tárgyhasználattól a formázott anyagon át a digitális médiumig, a megtervezett építkezéstől a spontán alakításig – sőt alakulni hagyásig – igyekeztem programomban végigjárni a „(k)építés” lehetséges módozatait.