

**Radosza Attila:**

**Mozgás – szabadság és korlátok – a nonfiguratív festészetben**

szinopszis (DLA értekezés)

Témavezető: Keserü Ilona festőművész, egyetemi tanár  
2002.

**A mozgás**

Mozgás a művészetben – a felvetés tradicionális megközelítésekor olyan jelenségek jutnak eszünkbe, mint a futurista mozgás analízisek, vagy például Matisse táncot megjelenítő festményei. Ezek a 20. század eleji törekvések nyilvánvalóan a valóságnak, ezen belül a mozgásnak csak egy nagyon szűk szeletével kapcsolatosak és a fényképezés valamint a film kihívásához köthetők. Más jelenségekre is gondolhatnánk, olyanokra, mint a kompozíciós szerkesztő motívum, a mobilszobrok vagy az interaktív installációk, stb. Lépünk túl a mozgás ismert sémáin, és tágabb térbe kerülünk. Úgy sejtjük, hogy a folyamatosság, a mozgás tartja életben az univerzumot, a bolygókat, a társadalmakat, az egyéneket, a szerveket, a sejteket és az atomokat. A genetikai örökítés által folytatódunk utódainkban, ahogy mi magunk is láncszemei vagyunk ennek a folyamatnak. A mozgás mint időbeli történés teszi lehetővé, hogy az ember valamilyen módon érzékelje a valóságot, a teret. Így az idő és a mozgás egymás nélkül nem értelmezhető.

A kérdés, ami miatt a mozgás fontossá válik, az, ami a művészeket foglalkoztatja, a művészet sajátossága. *H-G. Gadamer* szerint – aki a művészet egészét valamint a befogadás aktusát írja le a mozgással – „a művészet rendelkezik azzal az erővel, hogy a történelemfelettség instanciája legyen. Olyan valami, ami maga számára a közvetlenséget és a jelent veszi igénybe, és ezt az igényt be is képes váltani. Lebilincseli az embert, átnyúlik korok, népek fölött, ahogyan az egyes művész és annak életrajza fölött is... A szabad látás, amelyben a művészet igazán megmutatja magát, elidőzésre készítet és részvételt nyújt. Kiemelkedik egy időre. A visszalépés és előjövés, az elidőzés és továbbmenés váltakozó játékáról van szó, de a magávalragadásról is. Ugyanaz a *mozgás* ez, mint amit a természettől alvás és ébrenlét váltakozásában kapunk.”<sup>1</sup>

Két – gyakran egymást váltó – törekvés jellemzi tapasztalataim szerint a nonfiguratív festészetet. Az egyik a „mozgás nélküli, végső, elidegenítő rend” – a szuprematizmustól a konstruktív, geometrikus művészetig –, a másik a „mozgást tartalmazó, élő rend” – automatizmus, informel, tasizmus, absztrakt expresszionizmus, transzavantgárd, heftige Malerei, stb.). A totalításra törekvő nonfiguratív művészetben tehát a mozgást ez a személyes-érzéki vonulat képviseli, amelyet – jellemzőit és hátterét – ez az értekezés szándékozik megközelíteni.

**A művész személyisége és a történelmi környezet**

**A fogalmak hiányosságai**

A beszéd a hangok, szavak, mondatok jelrendszere. Az ember alakította ki, és a társadalom alapvető kommunikációs formájává vált. Újra és újra beigazolódnak azonban, hogy nem képes teljes mértékben közvetíteni az emberek közötti gondolat és érzéshalmazt, mert a szavak mélyén ott lappang egy másik, kimondatlan világ.

Az értelmezés problémája fokozottan jelentkezik, ha a nonfiguratív művészetet próbáljuk leírni. *Tápiés, Wols, Frankenthaler* műveit szemlélve azzal a dilemmával kerülünk szembe, hogy a meglévő szakkifejezéseket nem tudjuk alkalmazni, sőt a kialakulóban lévő kifejezések is közelebb vannak a költészeti, filozófiai műszavakhoz, ha nem egyenesen onnan származnak. Ezek a kifejezések szubjektivitásról szólnak, kozmikus víziókról és spirituális, lelki mozzanatokról.

Ezek a nehézségek indokolják a körülírást, a művészeti jelenségek hátterében élő lélektani tapasztalatok áttekintését.

**Ősi tapasztalatok: a melankólia**

A fogalmak elégtelenségének következménye a melankólia jelensége.

A melankóliának nem létezik egyértelmű, szabatos meghatározása, de az a tény, hogy a jelenséggel évezredek óta foglalkoznak, súlyt, jelentőséget kapcsol a fogalomhoz. *Földényi F. László* tanulmányában foglalkozik a melankólia történetével, amely a fogalmak pontosításának soha le nem zárható története. „Ha a fogalomalkotás mélyén, mint feltételezzük, úgyszólván ott lappang a szavakat kikezdő, a fogalmakat meghazudtoló melankólia, akkor saját életünk kérdéseit, kételyeit is érthetőbben, ha nem is válaszra készen, tudjuk megfogalmazni.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gadamer, H-G.: *Szó és kép* 1992. In: A szép aktualitása, T-Twins Kiadó, 1994. 227-266.

<sup>2</sup> Földényi F. László: *Melankólia*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992. 7.

A melankolikusok – a görögök úgy vélték – tudnak jóslni, elúszó álmaik vannak, és olyan képzetek gyötrik őket, mint a lázas beteget – ezek a képzetek viszont a létezés mélyebb összefüggéseit tárják fel előttük. A *jós* benne van abban, amiről szól, azt elszenvedi, nem semlegesen, nem kívülről viszonyul hozzá, és ezért mindenki másnál inkább képes bepillantani a rejtelmes létezésbe, amely a hétköznapi emberek számára minden rejtélyt nélkülöző adottság.

„A kiválasztottak, mivel mindenben túllátanak, elszigetelődnek a többiektől, tudásuk és látásuk kitaszítottá teszi őket. A görög melankolikusok életszemlélete mélyén a megfoghatatlanságnak ez az élménye húzódik: ha az ember egyszerre több és kevesebb önmagánál (egyszerre lehetősége és valósága önmagának), ha a lét a nemléttel terhes, a jelen a jövővel, az élet a halállal, a feltámadás az elmúlással, akkor nem lehet a világról beszélni, mert nincs miről beszélni.

A filozófusok (és a mai érzékeny gondolkodók) melankóliája ebben gyökerezik: szellemük a végtelenségre, a meghatározhatatlanságra, minden kötöttség és határ feloldására, a legtágabb értelemben vett rendtelenségre irányul, a világ zártsága, a létezés végső lehatároltsága és elrendezettsége azonban ezt nem teszi lehetővé.”<sup>3</sup>

A melankólia valósághoz való sajátosan misztikus viszonya megerősítést nyer *Bergson* alaptételében is, abban, hogy a valóságot a maga igazi mivoltában, az anyag, az idő és a mozgás egységét alkotó „tartam”-ában csak a misztikus „belátás”-ként, „megértés”-ként felfogott intuíció által lehet megismerni, amikor a megismerés aktusa egybeesik a valóságot szülő aktussal.

A művészetnek is az a feladata e felfogásban, hogy az intuíció segítségével a „lényeglátás” szerepét játssza, a *lényeg*et szembeállítsa a *felszín*mel, a látszattal; ez a felszín azonban a társadalmi valóság, az ember társadalmi énjé, amelylyel szemben áll a lényegi, a „mély én” a lélek idealizmusa...

A valóság → egyén → művészet kapcsolatrendszerben az egyén szerepének megértéséhez nyújt segítséget a melankólia. Az ősi tapasztalatokból, az említett elemzésekből és saját tapasztalataimból is az szűrődik ki, hogy ami a művészetben benne van, az a művész döntése. Ez a döntés azonban olyan művészé, akinek tevékenysége alkata és történelmi helyzete által determinált.

#### A művész alkata és koncepciója

*C. G. Jung* tanulmányaiban foglalkozik az alkat kérdésével. Az általa megfigyelt és tapasztalt magatartásformákat vagy beállítottság-típusokat az *introverzió* és az *extraverzió* fogalmával rendszerezi.

E sorok írója hajlik arra, hogy az infantilis szexualitás (introverzió) illetve az infantilis hatalomvágy (extraverzió) kettősségével, azok determináló erejével jellemezhetőek a művészi koncepciók, alkotói magatartásformák is. Tétélezzük fel, hogy a belső inspiráló erők vállalása teljes mértékben kifejeződik a művészeti tevékenységben. Amennyiben az introvertált művész infantilis szexualitása nyilvánul meg, a *Bergson* által leírt magatartás figyelhető meg: a társadalmi felszínességgel szemben a „mély én” nyilvánul meg, ezzel szemben az extrovertált alkatú művész felül akar kerekedni generációkon, intézményeken, hogy kiterjeszthesse elképzeléseit a társadalomra. A művészeti stílusok, trendek folyamatosan egymást váltó időszakában a természetes generációváltások mellett a „lelki alkat váltás” is megfigyelhető. A személyiség abszolutizálását célzó *absztrakt expresszionizmust* megelőző és követő hűvös, racionális geometria számúzi a belső (intro) kifejezését és tudományos, racionális hangsúlyt ad a képalkotásnak. A *Bauhaus* és a *Hard Edge* is expanzív, a designon és az építészetben keresztül hat a teljes társadalomra. Így megfelel az extrovertáltság attribútumainak ugyanúgy, ahogy a *Pop-art*, vagy a *performance* a maga demokratizáló törekvéseivel. Bár a lelki alkat nem változik meg az emberen belül, a történelmi szituációk más-más alkat megnyilvánulásait részesítik előnyben.

Akár a melankóliáról való ősi tapasztalatok, akár a pszichoanalízis kutatóinak következtetései azt a tapasztalatot erősítik, hogy a művész személyisége döntő motívum az emberi szellem e megnyilvánulási formájában és szerencsés, amikor az alkati sajátosság szabadon megnyilvánulhat.

#### Történelmi determináció

Sematikus és torz koncepció lenne, ha kizárólag alkati meghatározottsággal íránk le a művészeti jelenségeket, valamilyen mértékben érdemes vizsgálni a történelmi háttér szerepét is, hiszen nem lehetséges minden korban minden.

Az alkati determinációt az elemzők többsége alárendeli a történelmi determinációnak, hiszen a szabadságot mint történelmi lehetőséget mutatják be. A forradalmi időszak az avantgárd típusú megnyilatkozásoknak kedvez, a konszolidált társadalmi környezet pedig a személyiséget teszi a művészi cselekvés centrumává. Ez a történeti felfogás modern és posztmodern szituációk váltakozásaként mutatja be a huszadik század művészeti eseményeit.<sup>4</sup>

Ha elfogadjuk a történelmi determinációt, csak azért tesztem, mert van olyan saját élményem, ami a jelenlegi társadalmi-történelmi környezet tekintetében ezt megerősíti, ez pedig a forradalmakból való teljes kiábrándultság.

A közép-kelet-európai régióban az utóbbi évszázad legnagyobb csalódása a kommunizmus utópiája és az ehhez köthető társadalmi jelenségek. A huszadik századi értelmiség jelentős részét is magával ragadó eszme tragikus

<sup>3</sup> Földényi F. László, i.m. 23-32.

<sup>4</sup> Hegyi Lóránd: *Élmény és fikció*, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 1993. 21.

történelmi következményeit mindannyian ismerjük, ahogy a forradalmak általános jellemzőit is. A forradalmi változások elején még a radikális, gondolkodó értelmiség mozgatja a folyamatokat, később azonban a ideológiától, filozófiáktól valamint kételyektől mentes vezéreké marad az irányítás feladata. A saját értékrendjéből kiinduló felelős értelmiség pedig állandó kételyei miatt végleg kiszorul a folyamatok irányításából. Ez nem csak a kommunista időkre igaz, felismerhetően jelentkezik a forradalom nélkül, 1990 körül lezajlott hazai rendszerváltásban is.

A történelmi és művészeti jelenségek összefüggésében felvázolt tapasztalat az alkati sajátosságokkal kiegészítve összekapcsolható: Egyik lehetőségként szerepel a művészet expanzióját célul tűző, extrovertált alkatú forradalmár, emellett tevékenykedik a kételyeit hangoztató, a társadalom ostobaságaitól megcsömörlött, általános és örökös emberi értékeket kereső, introvertált alkatú költő. A művésznek nemcsak szabad, de kell is döntenie, hogy melyik út a sajátja. A művészt alkata determinálja. Ezt vállalni és komplexusok nélkül, *tisztán* kiteljesíteni – lehet a cél, hiszen a történelmi háttér a nélkül is létezik, hogy erőfeszítéseket tennénk érte.

### A képről és a festészetről...

#### A kép

A ma élő művész olyan helyzetben találja magát, amiben a festészet eredményéről, a képről, annak funkciójáról, hatásáról állandó vita folyik, és ebben a vitában maga is részt vesz művészeti tevékenysége révén.

A „kép” a művészettörténet olyan fogalmai közé tartozik, amelynek definíciójára látszólagos evidenciája miatt nem is került sor, amolyan művészettörténeti állandónak tekintették, mert mivel is foglalkozott volna például a festészetet kutató művészettörténet, ha nem a „kép”-pel. Elismerték, hogy a kép formája és stílusa ugyan koronként változó volt, de szubsztanciája állandó.

Németh Lajos kutatása szerint „a kép különféle funkciói mellett az európai festészetben a kora reneszánsz óta megfigyelhető az önelvűvé válás, az autonómiára való törekvés folyamata is. A kép tehát „több, mint pusztán jelölő funkciójú, denotatív ábrázolás, tehát valaminek a „lefestése”, sík felületen való reprodukálása vagy valami fogalom illusztrálása, eszme reprezentációja. Nem azonos az ikonnal sem, amely bár képi minőség, de mégis elsődleges funkciója egy transzcendentális minőség jelölése. A kép, amely az európai kultúrában meghatározóvá vált, részben magában foglalhatja e funkciókat, lehet tehát leíró, szimbolikus, s mint ilyen ikon jellegű, de emellett lehet más is, lényege ebben a másban rejlik. A kép sajátos vizualizáció, azaz követve a vizuális logikát, bizonyos koherens vizuális/plasztikai rendszer kialakítása, önálló képi világ megteremtése, amelyet belső törvényrend igazgat. Az európai festészetben mindig benne rejtett valamiképp e képi világot teremtő aktus, egyértelművé azonban a *Giottótól* induló folyamatban, a reneszánsz során vált, és zárójelbe téve mind a reprezentatív, mind a szimbolikus funkciót, pusztán a vizuális igazságra koncentrálna Kandinszkij művészetében fogalmazódott meg paradigmátikus tisztaságban.

A kép e funkcióját némiképp a zeneművéhez hasonlíthatjuk. A zenei mű sem reflektál közvetlenül a valóságra, önálló világ, amely létrehozta saját műformáit, műnemeit. E világban is élet zajlik, „történik” valami, ám ez zenei történés, amely csupán a zene belső törvényeinek figyelembevételével, zenei terminusokkal írható le. Az emberi kultúra szférájában, az imaginárius valóságban létrejött tehát egy sajátos birodalom, amely illeszkedik ugyan a kulturális mező egészébe, és lehet utilitáris funkciója is, létindoka azonban önmaga kreálásában rejlik, valódi funkciója zenei igazságok megfogalmazása. Hogy ezek az igazságok analógiásan összevethetők a természet bizonyos szükségszerű összefüggéseivel, törvényeivel, az nem változtat azon, hogy a zenei mű önálló világ, amely a valóságot új birodalommal, sajátos értékstruktúrával gazdagítja.”<sup>5</sup>

Ilyen értelemben lehetséges értelmezni azt, hogy *Rembrandt*, *Vermeer* egy-egy festménye éppúgy zenei értékei miatt fontos, mint *Kandinszkij*, vagy *De Kooning* egy-egy képe. Itt szeretném személyes motivációmát megemlíteni. Számomra megadatott az a képesség, ami a *kép* élvezetéhez elvezetett. Képek nézése által tudtam „katartikus” élményhez jutni és ez vezetett a képzőművészet felé. Ahogy egy kamasz *Rimbaud*-t olvas, zenét hallgat, én ezek mellett képes voltam élvezni *Tizian*, *Vermeer*, *Modigliani* képeit.

#### A festészet létjogosultsága

*Worringer* már 1921-ben temette a művészetet. Úgy gondolta, a művészet csupán előzménye volt a művészi jellegű szellemiségnek. Elmélete szerint a művészet saját felfedezéseit már nem képes artikulálni, erre sokkal alkalmasabbak a tudományok, a fenomenológia stb. A festészet mégis létezik, rosszmájúak szerint a kiválóan kiépített intézményrendszer tartja fenn mesterségesen önmagát. Kétségtelen, hogy művészképzés folyik szerte a világon, megélhetést biztosítva az intézményekben dolgozó tanároknak és kiutat adva a társadalomba „nehezen beilleszkedő, művészalkatú” fiataloknak. A „képzett művészeknek” azután nem sok esélyük van arra, hogy valamilyen más (prosperáló) társadalmi-gazdasági szerepet vállaljanak, amelyre nem képezték ki őket. Múzeumok is léteznek, igazgatókkal, művészettörténészekkel, gyűjtő feladattal. Mégsem valószínű, hogy azért dolgozik a világban több tíz-vagy százezer képzőművész, mert már nem akar leszokni róla. *Worringer* úgy gondolta, hogy a verbális és tudományos irány háttérbe fogja szorítani a képzőművészetet, a történelem azonban az új média, a film előretörését hozta még az írott szóval szemben is.

<sup>5</sup> Németh Lajos: *Törvény és kétely*, Gondolat, Budapest, 1992. 209.

Arthur C. Danto szerint: „A 19. század közepétől a festészet azonosságát két tényező – egy technikai és egy kulturális – tette kérdésessé. A technikai a mozgófilm feltalálása volt, ami azt jelentette, hogy a művészetnek tulajdonított reprezentációs funkciókat egy egészen más média révén is el lehet érni. A film teljesen maga mögé utasította a festészetet. A kulturális kihívás pedig magával az igaz reprezentációval szembeni kihívással járt együtt, mely egzotikus kultúrák – a japán, a kínai, az egyiptomi és más afrikai – teljesen más művészi ideáljainak a felértékelését hozta magával.”<sup>6</sup>

Az 1912 táján megjelenő absztrakt művészet erre az utóbbi kihívásra adott válasz volt, mint ahogyan valójában a posztimpresszionista művészet jelentős része is. A festészet tradíciója, érvényessége kérdésessé vált. A kiutat ebből a válságosnak tűnő helyzetből csak egy filozófiai elmélet révén lehetett megtalálni, és pedig úgy, hogy az 1960-as évekre a művészet egyé váljék önnön filozófiájával. Clement Greenberg azt írja 1939-ben: „A tartalomnak olyannyira fel kell oldódnia a formában, hogy a képzőművészeti és az irodalmi művet sem egészében, sem valamely részében ne lehessen semmi másra redukálni, csupán önmagára. Ez az absztrakt művészet genezise... Mikor figyelmét elfordítja a tárgytól vagy a közös tapasztalattól, ezzel a költő vagy képzőművész saját mesterségének közege felé fordul.” A zene példájából vett tisztaságfogalom által vezetve az avantgárd művészetek az elmúlt ötven év során olyan tisztaságra tettek szert és saját működési területüket olyan radikálisan körülhatárolták, ami a kultúrtörténetben teljesen példa nélkül áll. A 60-as évek modernista festészetét például Danto így értékeli: „Minden egyes művészeti ág egyedülálló és sajátlagos területe egybeesett azzal, ami közegének természetében egyedülálló volt. Az lett az önkritika feladata, hogy minden egyes művészeti ág specifikus hatásai közül kiküszöbölje az összes olyan hatást, bármi legyen is az, amelyről elképzelhető, hogy egy másik művészet közegéből származik vagy egy másik művészet közege kölcsön tudja venni. – Ezt az érzetet nevezem én negatív identitás komplexusnak.<sup>7</sup> – Ily módon minden egyes művész tiszta lesz, és tisztasága garantálni fogja azt is, hogy megfeleljen a minőségi mércéknek, valamint azt is, hogy független legyen. A tisztaság az öndefiníciót jelentette, a művészetek önkritikájának vállalkozása pedig a bosszúállással párosuló öndefiníció vállalkozásává vált.”<sup>8</sup> Ezt az öndefiníciót látja másként Greenberg és Danto. Greenbergnél a modernizmus története a lehető legtisztább állapotú festésre való törekvéssel azonos, azaz a műfaji megtisztítással – és ez egyfajta politikai programként is leírható. Danto antipurista elképzelése pedig úgy szól, hogy a művészet saját azonosságának filozófiai öntudatában ér véget – ám ez nem vonja maga után a felszólítást, hogy filozófiailag tiszta műalkotásokat kell létrehozni. „Szó sincs róla: a művészetfilozófiának összhangban kell lennie minden kortárs és elmúlt művészettel, bármilyen reális definícióban, szükséges és elégséges feltételekkel kifejezhető lényegét testesítsenek is meg ezek. – Danto Hegelt idézi az eredetiség letűnő kultuszával szemben – Az ismétlés által az, ami kezdetben csak esetlegesnek és lehetségesnek tetszett, valóságossá és igazolttá lesz.”<sup>9</sup>

#### Gyűlölet a táblakép-festészetrel szemben

A 20. század elejétől, a forradalmi helyzetekkel párhuzamosan radikalizálódott a művészet. Ilyen volt Rodcsenko „művészetet az életbel” kezdeményezése is, vagy Siqueiros egyszemélyes kereszties hadjárata a festőállvány-festészet lerombolása érdekében. Általában közös volt az ellenszenv azon társadalmi és politikai intézményekkel és gyakorlatokkal szemben, melyekkel a festőállvány-festészetet össze szokták kapcsolni. Ez az ellenérzés erősebb volt, mint mindazon értékek, amelyekkel a képek rendelkeztek; a spiritualitás és misztika, a festett csoda, ami ma is ezeket vonz a képtárakba.

A greenbergi filozófiai diktátum nyomán egyirányú művészeti jelenségek terjedtek, a szabad mozgás-mozgástér helyett dogmák zárt világa.

„Az 1990-es évek során nagyszabású festészeti kiállításokra került sor, és fel kellett tenni a kérdést, hogy mit jelent ez. És erre alig egy évvel az után került sor, hogy a *The New York Times* egy kritikusa megírta, hogy az absztrakció *kiégett*. Bármi legyen is ennek az összetett eseménynek a magyarázata, az nem jutott eszembe, hogy történeti ismétlés gyanánt kellene magyarázni. Úgy tűnik, az olyan válaszok, amilyeneket Greenberg adott volna az absztrakció első megjelenésére – hogy az történetileg elkerülhetetlen, a történelem imperativusa volt, olyan megtisztítás, melyet csak a modernista festészet dinamizmusainak felismerése alapján lehetett előre látni -, aligha kínálkoznának akkor, amikor az absztrakció másodszor indult virágzásnak. Az igazság az, hogy az absztrakció lehetséges volt; a kérdés pedig abban áll, hogy mi tette egyszerűen olyan rettentő aktuálissá. És számomra úgy tűnik, hogy ennek inkább lokális, mint globális okai kell, hogy legyenek. Olyan dolog ez, ami azután, hogy a művészet a művészet filozófiai öndefiníciójában véget ért, nem lepi meg az embert... Szerintem az absztrakció inkább lehetőség, mint szükségszerűség, inkább valami megengedett, mint valami kényszerű. A művészet világa valójában lehetséges és megengedett dolgok világa, melyben semmi sem szükségszerű és semmi sem kényszerű.”<sup>10</sup>

Az ok pedig, amit Danto nem említ, szerintem az, hogy az alkati karakterüket vállaló, személyes hangú festőknek az elnyomott évtizedek után tér kellett a szabad megnyilvánulásra.

<sup>6</sup> Danto, Arthur C.: *Művészet a művészet vége után (Art after the End of Art)* in. Embodied Meanings Farrar, Straus and Giroux 1994. 321-333.

<sup>7</sup> A szerző

<sup>8</sup> Clement Greenberg: *Avantgarde és giccs* 1939. idézi A. C. Danto, 1994. 321-333.

<sup>9</sup> Hegel: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, Rómáról szóló rész, 563-564. idézi Danto, 1994. 321-333.

<sup>10</sup> Danto, 1994. 321-333.

A festészet médiumának használatához azonban nem szükséges nagyobb indok, mint az, ha egy művész – az adott korban – azt megfelelőnek érzi. A probléma teoretikus felnagyítása – maga a felvetés, miszerint a festészet halott, és annak komoly szellemi potenciált felvonultató cáfolata – egy festő szemével nézve nem más, mint a művészetelméletek paródiája.

#### A kor kívánalmai

A magyar művészet 20. századi története a második nyilvánosság története. Létezett a társadalmi elvárás, és ezzel párhuzamosan, talán függetlenül, létezett a művészek tevékenysége. Amíg a társadalmi elvárást egy politikai diktatúra determinálta, a második nyilvánosság erkölcsi fölénye egyértelmű volt. Vajon a diktatúrát követő időszak újratermeli-e a hamis társadalmi elvárásokat, új értékeket hoz, vagy csak a felbukkanó felszínességeket öltözteti új jelmezbe? Milyen közeg veszi körül a művészt? Elméleti szakemberektől nézzünk néhány példát:

„Magyarországon ma mindenekelőtt vizuális nyelvújításra lenne szükség, ennek megtörténte vagy meg nem történte épp annyira létkérdés, mint volt valaha a magyar nyelv a nyelvújítás korában, kétszáz évvel ezelőtt. Az okok részben azonosak: képesek vagyunk-e a kor kívánalmainak megfelelő szinten gondolkodni, kialakítani a leggyakrabban nem nyelvi közegben zajló diskurzus felvételére alkalmas jelkészletet, megteremteni egy on-line jelentésszóját, vagy sem?”<sup>11</sup>

A modernizmus folyamatosan erre törekedett, vagyis a vizuális nyelv megújítására, új nyelvek kitalálására. A folyamat sokszor azért nem lett sikeres, mert az emberi kommunikáció a nyelvek birtoklásával működik, nem várható el senkitől, hogy néhány évente új nyelvet tanuljon. Az is előfordult, hogy a nyelv valódi értése nem is volt cél. Az, hogy a nyelv ismeretét a jövőtől várták, a probléma elodázást jelentette, hiszen ma van a jövő és a nyelvet mégsem ismerik. A modernizmus úgy vált múlttá, hogy nem volt jelene. Ennek ismeretében az előbbi felvetés sem tűnik korszerűnek, nem más, mint egy elavult séma. Nézzünk egy másik példát:

„Elvárjuk, hogy korunkra szenzibilizálva legyen a művész jelen és maximálisan éljen a kor és közeg adta lehetőségeikkel.”<sup>12</sup>

Természetes, ugyanakkor mellékes tény, hogy az ember felhasználja korának technikáit, eszközeit és annak élményeiből merít. A korszerűség adva van, az aktualitást kitágítani, az időtlenséget elérni, ez jelenthet kihívást.

Danto szerint a modern művészet egyik sajátossága, hogy teóriák dogmaszerű terjedése zárja körül a látszólag szabad alkotó környezetet. Ez a jelenség még ma is megfigyelhető, mint a két fenti idézet is mutatja. A művésztörténészek, kurátorok általában azt mondják, amit Greenberg is, hogy ő csupán leírta a helyzetet, nem pedig előírást fogalmazott meg. Ha a fenti írásokat nézzük, mégis nagyon emlékeztetnek jelszavakra, talán azért, mert leírni valamit bizonyos idő távlatából mást jelent, mint ugyanezt megtenni jelen időben. Jelen időben ugyanis a kritika hipotéziseket növeszt – így a maga botladozó módján végső soron hasonlít a tudományra – azután visszavágja őket, és másokkal próbálkozik. Németh Lajos alaposabb megközelítést ajánl: „Minden mű választás, minden forma mögött emberi döntés húzódik, a lehetőségek közül valamelyik melletti állásfoglalás. Az interpretátornak meg kell keresnie e döntések motivációit – márpedig ezt csak komplex szemlélettel, több tudomány módszerével teheti meg, hiszen történet-szociológiai, mentalitástörténeti, társadalomlélektani, gazdasági, ideológiai, etikatörténeti vizsgálódás révén juthat csak el a válasz miértjének megértéséhez. Egyúttal szükségképp eljut azonban így az alkotó emberig, a szüntelenül válasz előtt álló és válaszoló emberi döntésig.”<sup>13</sup> Belátható, hogy az előbb felsorolt eljárás idő- és munkagényes, talán ezért is választják néhányan azt a szereptévesztett fordított megoldást, amikor a művésztörténész vagy kurátor az alkotó, a művész pedig az előadó.

#### Torzulások a kortárs művészetben (diagnózis)

„A nyugati művészet újabb és újabb fejleményeit ideig-óráig követő divatok egymást váltó szisztémája Magyarországon ma is majdnem változatlan. A nemzetközi művészeti élet legújabb eredményei rövid időre etalonná válnak, de azokat azonnal kiüti, érvényteleníti egy következő, ha az kellőképpen újnak tűnik a hazai művészek és kritikusai számára. Ez folytatódik vég nélkül, miközben a nemzetközi művészet diszciplínái nem emésztődnek, gyökeresednek meg, és nem válnak a magyar művészet részévé.”<sup>14</sup>

Ez esetben a külső elvárás olyan korlátozottság, amely a korszerűség látszatának görcsös fenntartásában fogalmazódik meg. Szembekerülni a korlátozottsággal, az abszurdal annyi, mint egyéniségnek lenni és nem megfutamodni előlük bármennyire is egyenlőtlen, reménytelen a küzdelem.

*Tisztának maradni, ez a szándékom.* Bár vannak esetek, amikor a művész magánéletének komplexusai hatására értékes művek születtek, szeretném hinni, hogy azok a körülmények, amelyek munkáimat kísérik, mentesek a kor Magyarországra jellemző komplexusoktól, amelyek közül néhányat bemutatok a következőkben:

*Negatív alapú identitás komplexus:*

<sup>11</sup> Peternák Miklós: *A festő és a fecskék*, In: Olaj-vászon, Műcsarnok, 1997. 18.

<sup>12</sup> Fabényi Júlia: *Bevezető*, In: La Biennale di Venezia 49. Esposizione Internazionale d'Arte (Velencei Biennálé, katalógus, Magyar Pavilon) Műcsarnok, 2001. 9.

<sup>13</sup> Németh Lajos: *Törvény és kétely*, Gondolat, Budapest 1992. 229.

<sup>14</sup> Sturcz János: *A radikális monokróm festészet magyarországi recepciója a 90-es években*, A szín önálló élete, 2002. Műcsarnok, 110.

„Az lett az önkritika feladata, hogy minden egyes művészeti ág specifikus hatásai közül kiküszöbölje az összes olyan hatást, bármi legyen is az, amelyről elképzelhető, hogy egy másik művészet közegeiből származik vagy egy másik művészet közege kölcsön tudja venni.”<sup>15</sup> Művészeti programként a modern művészet kifulladásához vezetett a szabadságot dogmatikusan korlátozó teória. Az ide sorolható művek ízlésdiktátumot is hordoztak, amelynek lényege: minden más elvetendő, ízléstelen. Az ilyen jelenségek éppúgy befagyaszítják a művészet mozgásképeségeit, mint egy politikai diktatúra a társadalmi környezetet. Ez a jelenség a modern szituációk jellegzetessége, de nyomai ma is jelen vannak.

*Periféria komplexus* (A művészeti központokban zajló folyamatok kétségbeesett követése):

A tudományos kutató típusú művész a következő módon jár el: naprakész információkkal rendelkezik, képes idegen nyelven olvasni a művészeti központokban megfogalmazott teóriákat, rugalmasan azonosulni az áramlatokkal és ha időben megelőzi, optimális esetben képes zavarba hozni a szintén a központhoz felzárkózni kívánó, periférián élő teoretikusokat, művészettörténészeket. Elmarasztalni ezt a módszert nem szeretném, mert valós élethelyzetre ad egyfajta választ. Erről az élethelyzetről szól Danto: „A művészeti világ az indokok intézményesült diskurzusa, s a művészeti világ tagjának lenni annyit jelent, hogy megtanultuk, hogyan vehetünk részt a saját kultúránkhoz tartozó indokok diskurzusában. Bizonyos értelemben az egy kultúrához tartozó indokok diskurzusa egyfajta nyelvjáték, amelyet játékszabályok irányítanak, s ahogy csak ott beszélhetünk nyertesekről és vesztesekről, s játékosokról általában, ahol valamiféle játékról van szó, művészet is csak ott van, ahol van művészeti világ is.”<sup>16</sup>

*A listáról való lemaradás komplexusa* (Az ÉN művészetfilozófiai dogmák alá való rendelése, trendekkel való kritikátlan azonosulás):

A mai Magyarországon sajátos jelenség alakult ki az utóbbi időben. A művészek a kurátorok nyomásától szenvednek, azonban kevesen vállalják fel a függetlenséget, a kivülmaradást. Egy magyar művész így fogalmaz: „egyre erősebben érzek egy nyomást a pesti kurátorok részéről, ami azt sugallja, a művészet semmiben sem különbözik egy eladhatatlan árutól, amit így próbálnak mégis eladni, hogy aktuális trendek szerint gyártatják a művészekkel. Ha nem értek ezzel egyet, és nem akarok ezen a százalmas kezdetleges piacon árulni, ha nem akarok ebben a nevenséges játéksőbizniszben résztvenni, akkor fennáll a veszély, hogy kiesek a névsorból. Sokat keseregtem, hogy itt a művészek nem az alkotás a feladata, hanem a kivitelezés, és hogy művészeket csak rakosgatnak ide-oda, mint ahogyan a tavaszi kollekciót hátrébb pakolják a polcon, ha megérkezett az őszi.”<sup>17</sup> A művészek természetes szereplési vágyával manipuláló kurátorok teremtette nevenséges helyzetet érzékelik a művészek, a kivülmaradástól való félelem az egzisztenciális rettegéssel együtt azonban sok esetben erősebb a művész saját értékrendjénél.

Egyfelől jelentkezik a gyorsan váltakozó trendek világa, másfelől hosszú távon alakul a művészi életmű. *Baselitz* esete szerencsés példája ennek az ellentétnek. A 60-as években készült festményei nem kapcsolódnak a korszak fő áramaihoz, sőt a hideg conceptualizmussal, vagy a metanyelvi szemlélettel ellentétesen érzelmileg telített, személyes festői világot, összetett érzelmi állapotot fogalmazott meg. Már nem tartozott az absztrakt expresszionistákhoz és még az új expresszionistákhoz sem. A heftige Malerei képviselői azonban elődjüknek tekintették, ezzel „helyezték be” a történelembe.

*A művészet haszontalanságának, identitásának komplexusa* (a demokratizálás erőltetése):

Időről időre felmerül, hogy azt a kevesek számára megadatott képességet, ami a művészet élvezetét lehetővé teszi, demokratikus módon mindenki számára elérhetővé kell tenni. Az egyik ilyen ókori próbálkozás a görög misztérium.

*Arisztotelész A filozófiáról* című fiataalkori, csak töredékeiben fennmaradt dialógusában a bölcsesség szeretetét történetileg az őshellen teológiáig, az orfikus tanokig, a perzsa mágusokig követi nyomon, és a filozófia elsajátítását a misztériumokba való beavatással tartja rokon folyamatnak, és Platónhoz hasonlóan a misztériumokba beavatottakat nevezi igazi filozófusoknak. „Akiiket beavatnak, azoknak nem értelmük révén kell megragadniuk a dolgokat, hanem egyfajta belső állapotra kell szert tenniük.” A pathosz egyaránt jelent szenvedélyt, sorsot, szenvedést és élményt - azaz a mathézissel, a megértéssel szemben a dolgoknak nem tárgyyszerű, racionális megragadását jelenti (noha a racionális jelző aligha alkalmas e folyamat jellemzésére), hanem a velük való belső azonosulást, a szó legtágabb értelmében vett elszívódásukat. A pathosz, illetve ennek gyakorlása vezet el az ún. megvilágosodáshoz, ami Platónnál az ideák látásának, Arisztotelésznél a lét mélyebb megértésének kulcsa.

A későbbi demokratizáló törekvések már nem építenek arra a tévhitre, hogy a mindennapi ember képes egy kis segítséggel felemelkedni a bölcsék közé, ehelyett a művészetet terjesztik ki a hétköznapok szintjére: ilyen törekvés hajtja az Art Environment-ek létrehozóit, akik nem a művészetnek adnak teret, hanem a teret változtatják művészeté. Ebben a térben – és itt jön elő a demokratizálás –, a befogadó mint alkotó és mint motívum szerepel. A művészek feladata *Allan Kaprow* javaslata szerint nem egy mű létrehozásában és megvalósításában, hanem a művészet kontextusának megteremtésében áll. Az új médiumok teremtette interaktív környezet újra felszínre hozza a szándékot, amelyben a „művészet végzi az analízist a technikai médiumok vizsgálatával, amely közöttünk és a világ között egy önálló információs valóságot teremt, vagy amelyben a művi elbeszélés témája maga a néző, aki beilleszkedési lehetőségeit kutatja a világ médiumok által létrehozott összefüggésszerkezetébe.”<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1997.

<sup>16</sup> Danto: 1997. 163.

<sup>17</sup> Nagy Kriszta, *Kedves Cristoph*, in: *Out of time*, Műcsamok, Budapest, 2000.

<sup>18</sup> Eifert Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában*, In: *Kép, fenomen, valóság*, Kijárat Kiadó 1997.

A 2001-es *Szerviz* című műcsarnoki kiállítás a szolgáltatásokat emeli be a művészet szférájába, egy olyan jelenséget, amely eleve önmagában hordozza a társadalmi visszacsatolás szükségszerűségét. „Elsősorban olyan szituációk, közties terek kialakítására törekszik, melyek elősegítik a művészet és közönség közvetlen kommunikációját, de ugyanakkor helyet kapnak a művészet kontextusára reflektáló megnyilvánulások is.”<sup>19</sup>

Szerintem kétségbevonhatatlan, hogy a művészet a szemlélő, befogadó erőfeszítést igénylő hozzájárulása nélkül nem működik. Így ez a cselekvő partnerség megkerülhetetlen. Az a tapasztalatom azonban, hogy a néző reinternalizálására és kontextualizálására vonatkozó próbálkozások többnyire egyoldalúak maradnak, ennél fogva teljesen hiábavalók. A befogadó aktív részvétele itt is intellektuális feltételekhez kötött, mert csak a művész szándékát pontosan ismerő, egyben a trendek és filozófiák felé nyitott ideális befogadó tud megfelelni a kihívásoknak.

A modern szituációkra szinte kivétel nélkül jellemző a művészet expanziójának utópiája. A népművelés, az emberek hétköznapi kultúrájának megváltoztatása, amelyre ez irányul, szerintem meghagyható a társadalom más szereplőinek. Felfoghatatlan, hogy a sorozatos kudarcok ismeretében mégis miért termelődnék újra ezek a próbálkozások. Persze jó lenne, ha több ember számára lenne fontos a művészet. Ha a kérdés csak abban állna, hogy ki tud megtanulni angolul, ki tud megtanulni a művészet nyelvén, a dolog megoldódna. Ehhez kellene még az érdeklődés motiváltsága, hogy az örömszerzést a közönség összekapcsolja a művészettel. Épp az örömszerzés módja és szintje az, véleményem szerint, ami képességtől függ. Ezért hiszem a művészet arisztokratikus jellegét, hogy az emberek képességei nem egyformák, hogy nem minden ember művész és hogy erőszakkal nem vonulhat be a művészet az emberek hétköznapijaiba.

### Mozgástér – szabadság

A szabadság, vagyis „a függőség és függetlenség kérdése nem más, mint a totalitás megragadásának egy mozzanata, amelyben a művészet kilép a külső determináció kiüresedett viszonylataiból azért, hogy közvetlenül az általa tételezett totalitás megtestesítését kísérelje meg”<sup>20</sup> Függetlenségre törekszik tehát a művészet, a módszerek azonban különböznek: Amíg a melankolikus, introvertált költő a korlátok lebontásával teremt belső szabadságot, addig az avantgárd művész, receptet ír a totalitás elérésének szerinte megfelelő útról, és tevékenységét egyben társadalmi szolgálatnak is szája. Ezzel azt is jelzi, hogy a „nem megfelelő” utak elítélendők. Az első esetben felszabadulást látunk, a másodikban korlátozást.

Magyarországon az emberek nagy része befogadói szinten még mindig csak az impresszionizmusnál tart. Úgy gondolják, hogy a 20. század elejétől mérhetetlen szabadság zúdult a művészetre. Mondják, hogy ez már szabadság, amit korlátozni illene. Ezzel szemben az látszik, ha a táblakép gyűlöletéről szóló gondolatokat vizsgáljuk, hogy a szabadsággal szemben számtalan korlátozás fogalmazódik meg. (A greenbergi tiszta művészet fogalmától a monokróm ízlésdiktátumáig számos, minden mást kirekesztő szemlélettel találkozhattunk.) Sőt, ilyen korlátok megfogalmazása lesz új trendek filozófiai alapja. Az avantgárd mindig tagadja a megelőzőt, és ha az a megelőző a teljes szabadságra irányuló erőfeszítés volt, azt fogja elvetni. Így válhat a forradalmi szemlélet (vagy csak egyszerű generációváltó igény) negatívvá, az ízlésdiktatúra hordozójává.

### Személyes törekvések

Egyet kell értenem Danto azon gondolatával, mely szerint „nincs olyan történetileg előírt irány, amely felé a művészetnek tartania kellene”. Ez az objektív pluralizmus, amely korunkban elfogadott, abban az értelemben, hogy nincsenek olyan történeti lehetőségek, amelyek másoknál igazabbak lennének. A művészetnek azonban meg kell hoznia egyéni döntéseit, a voksát valamilyen irányban. Olyan értékeket kívánok közvetíteni, amelyeket az emberi szellem ősi céljai motiválnak, eszközei pedig nem múlt tagadásból születnek, hanem összegzésből és hiányérzetből. Összegzésből saját élményeimnek és mindazon kísérleteknek, amelyek a belső mozgás megjelenését lehetővé tették, és a hiányérzetből, amely e folyamatok eredményeinek tökéletlenségéből fakad.

Számomra a felvállalható irány a személyesség. „Életünk állandó ide-oda ingázás az általános világtörténelemben való részvétel és individuális létünk között. Minél magasabbra emelkedünk a gondolkodás általános világába – ahol az individualitás végül csak már mint a fogalom egy példája, egy esete érdekel bennünket –, annál jobban mosódik el bennünk az egyes lény, a határozott egyes személy jellege.”<sup>21</sup> Az ezredforduló európai embere hétköznapijainak legnagyobb részét már a társadalmi közlekedéshez és kommunikációhoz szükséges, folyamatosan növekvő mennyiségű információ feldolgozása tölti ki, ez azonban nem ok arra, hogy az értelem - érzelem egyensúlyt büntetlenül felrúgjuk. Az ember feldolgozó-képessége véges, ezért határt kell szabnia a határtalanul áramló gondolati információnak és az ehhez szükséges szűrők működéséhez csak az individuumra számíthat. „A totalitásra törekvő embernél a világ megismerése együtt jár az érzésvilág kifejlesztésével és kiművelésével.”<sup>22</sup> Ktartok abban az elgondolásomban, hogy a valóság – és itt a valóság fogalmának része maga az érzékelő és intuitív személyiség – megismerése és újrateemtése örökös feladata a művészetnek. Ezért nem szerencsés, ha a művészet is intellektuális falakat épít az ereden-

<sup>19</sup> Angel Judit: *Szerviz, Csúcsforgalom*, a Műcsarnok rendszertelen kiadványa 2001.

<sup>20</sup> Hegyi Lóránd: *Avantgard és transzavantgard*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986. 348.

<sup>21</sup> Rudolf Steiner: *A szabadság filozófiája*, Génusz könyvek, 1918.

<sup>22</sup> Steiner, i.m.

dően érzelmi indíttatású művész és a befogadó közé. Ezzel nem kérdőjelezem meg más motivációjú művészetek jelentőségét (pl. a művész mérnök, konstruktor és elméleti tudós stb.), de ezek szerintem úgy viszonyulnak az előbbihez, mint a szaktudományok a filozófiához, kísérletező operatőr a filmrendezőhöz.

### Valóságértelmezés

A valóság jelentősége és értelmezése minden alkotó számára döntő filozófiai kérdés. *Baudrillard* úgy fogalmaz, hogy a valóság maga eltűnt az információ-telített, média-domináns, kortárs világban. A világ ezek szerint olyan hely, amelyből a valóság hiányzik és minden csupán látszat – extrém absztrakció.

A szürrealizmus még a valóság körén belül maradt a képzelet szüleményével vegyítve azt. A hiperrealizmus azután feloldja az ellentmondást a valóság és a képzelet között. Eszköze a valóság → ismétlés → kivetítés folyamata. A valóság itt szédítően úszik az ábrázolás korlátain belül önmaga kedvéért. A szürrealizmusban a banális valóság csak privilegizált pillanatokban válik szürreálisá. Az informel a kép immanens valóságát méltatja. A valóság túlhaladott – fogalmazódott meg a posztmodern kialakulása kapcsán. A művészetből kivész a tartalom, absztrakttá válik a saját korlátlan reprodukciós fázisában. A digitalitás hűvös valósága magába szívja a metafora és a metonímia világát és a szimuláció elve győz a valóság és az öröm elve fölött.<sup>23</sup> „A radikális monokróm festők elvetik a modern absztrakció szerintük illuzórikus célkitűzését, amely feltételezi, hogy lehetséges megmutatni, vagy legalább szimbolizálni egy, a valóságos tárgyak mögött húzódo, lényegibb realitást. Ugyanígy jártak el a festőiség utáni absztrakció művészei is. E mellett mégis ragaszkodnak a kép észlelésének, megtapasztalásának szubjektív és érzelmi valóságához.”<sup>24</sup>

A valóság – úgy gondolom – nem egyenlő az információ-telített, média-domináns látszat világgal és nem is lehet leszűkíteni az emberi társadalom világára. Bár ez a hatás a mindennapok aktuális élménye. Egyetlen állandó van benne: a folytonos változás, a mozgás. A mozgás az is, ami az individuum és a külső valóság között közvetít. Ez az az érték, az állandóság - tehát a változás - a valóságnak az az eleme, amely így újra kiinduló pontja lehet egy képzőművész tevékenységének. A valóság nem a médiában talál utat hozzánk, hanem talán a tudásunkban, amely a mikro-és makroléptékű valóságelemekről való, vagy a tudásunk mellett kialakult képzetekben és elemi élményekben a biológiai létről, a születésről vagy a halál közelségéről. Ez a tudás az Univerzumból, a szervek működéséről, vagy az atomokról nem konkrét, inkább csak sejtés a valóság működésében rejlő erőkről és az elérhető örömről. A festő válogat a valóság látható és nem látható elemeiben, nem utasítja el, ugyanakkor nem abszolutizálja, és nem válik személytelen alázattal dogmatikus szolgáljává sem.

### Mozgás-szín-tér-anyag-szubjektivitás

Az absztrakt festészet különböző felvetéseinél láthatjuk, hogy épp olyan jogosultsága van a valóság elutasításának, mint vállalásának. Léteznek párhuzamos világok, imaginárius terek éppúgy, mint valósra utaló motívumok. Számomra a valóság hatásaiból, történeteiből az emlékezés képi aspektusaként marad meg a belső valóság. „Az egyedüli közvetlen valóság a szellemi vagy anyagi eredetűnek címkézett tudattartalmak pszichikus valósága. A szellemi lényeknek először is valami mozgási és tevékenységi princípium a sajátja, másodsor az érzékszervi észlelésen túli szabad képalkotás tulajdonsága, harmadszor pedig a képek autonóm és szuverén manipulációja.”<sup>25</sup> Ez után a pszichikus valóság a szubjektum által definiálhatatlanul átírt, szelektált, sűrített formában tárolódik.

„...az anyag különböző intenzitása és időtartama révén világosan előtűnik egy mag és egy periféria, ún. perieikon, melyek között mindig kiviláglik – nem egy identitás vagy megkülönböztetési arány, hanem – egy fizikai folytonosság. Bár ez a kivételezett kép, mely testi létünk tudata minden külön érzékelésünkben, tulajdonképpen minden lelki képek közül az, mely a legtitkosabban minősül vagy mérhető téregységnek, mindazonáltal ez szabja meg és polarizálja leghatározottabban mások terét, sőt célt tűz ki oly módon, hogy csakugyan érzékelt valóságtöredékekbe elrejtje a világegyetem rövidített, de konkrét képét. Mégis, *Merleau-Ponty* magyarázata szerint, aki a kozmológiai tudat bergsoni látásmódját kommentálja, ez a kép, mely egyszerre mutatja nekünk saját magunkat és a világot, nem identitást tükröz, hanem egy másik kétértelműséget, egy feszültségből és nehézségből álló viszonyt, vagyis olyan problémákat, melyekkel időnként szembe kell nézni és melyeket meg kell oldani.”<sup>26</sup>

Egy-egy közönséges fogalomnak megfelelő tárgy vagy tér jelenléte sem nem ellenőrizhető bizonyossággal, sem nem vethető el eleve. A tudattalan kondenzálás, szelekció a személyesség jelenlétét, dominanciáját már az alkotást megelőző fázisban jelzi. A lejátszódó történet a tudomány világából szerzett tapasztalatok is megvilágíthatják.

Bár nem gondolom, hogy festés előtt meditációval, droggal, doppingszerekkel vagy egyéb mesterséges varázslattal kellene különleges lelki hatásokat elérni, mégis az a tapasztalatom, hogy az alkotás folyamata nem hétköznapi tudatállapotban zajlik. Ezért logikus, hogy ebben a furcsa állapotban – amikor (a görög melankolikusok kifejezésével) a létezés a festő által csordul túl önmagán – csak az ehhez mérhető jelentőségű valóságélmények jöhetnek előtérbe, amelyek a végtelenségre, a meghatározhatatlanságra, minden kötöttség és határ feloldására, a legtágabb

<sup>23</sup> Baudrillard, Jean: *The hyper-realism of Simulation*, In: Selected Writings, Stanford, 1988, pp. (In: Theory in Art, 1900-1990) 143-147,

<sup>24</sup> Sturcz János: *A radikális monokróm festészet magyarországi recepciója a 90-es években*, In: *A szín önálló élete*, Műcsarnok, 2002. 102.

<sup>25</sup> Jung, Carl Gustav: *A mesebeli szellem fenomenológiája 1945.*, (Mélysegeink ösvényein Gondolat Kiadó, 1993) 217.

<sup>26</sup> Argan, Giulio-Carlo: *Anyag és emlékezet (Fautrier)*, Apollinaire kiadó, 1960. 35-50.



értelemben vett rendetlenségre irányulnak. Intuitív villanásként kerülnek elő azok a motívumok, amelyek méltóak a tudattalan feldolgozásra.

„Az ember korlátok közé szorított lény. Mindenekelőtt lény a többi lény között. Léte időhöz és térhez kötött. Ezért az egész Univerzumnak mindig csak egy korlátozott része lehet adott számára. De ez a rész körös-körül, mind időben, mind térben kapcsolódik a többi dologhoz. Ha létünk úgy lenne összekapcsolva a dolgokkal, hogy a világban lejátszódó minden történés egyúttal a mi történésünk is lenne, akkor nem lenne ez a különbség köztünk és a dolgok között. A kozmosz egység lenne, egy önmagába zárt egész. Csak a mi korlátozottságunk miatt látjuk különálló dolognak azt, ami a valóságban nem az.”<sup>27</sup> A valóság totalitása ebben az értelemben kell, hogy egységesüljön minden egyes műben. „A világnak azon a kivágatán, amelyet szubjektumomként észlelek, átárad az általános világtörténet áramlása. ...A bőromön belül és a bőromön kívül működő dolgok ugyanazok. Én magam vagyok tehát valójában a dolgok, mindenesetre nem én, mint az észleletek szubjektuma, hanem én, mint az általános világtörténet része.” Ezekből a feljegyzésekből is látható, hogy a valósággal szemben nem vagyok elutasító: Nem kerülöm a kép és a valóság-elemek asszociációs lehetőségét és nem tagadásban találok meg önmagam.

### Hangulat

A hangulat valóságtörredék: „az ember rá van hangolva a világra, de a világ is rá van hangolódva az emberre. A hangulatban az Én és a világ nem választható szét; a hangulat a kettő eredendő egységére mutat, amit az is bizonyít, hogy az embernek mindig van valamilyen hangulata: a hangulatokkal nem állítható szembe a hangulatnélküliség, hanem csakis az egyes hangulatok között fedezhető fel ellentét. Téves az a közkeletű pszichológiai elképzelés, mely szerint az emberben belülről támad valamiféle hangulat, s ez azután kivetül a világra, vagy fordítva, valamilyen, az emberhez képest külsődleges helyzet ébreszt egy hangulatot az emberben. Az érzelemmel ellentétben, amely mindig kötődik valamihez, a hangulatnak nincsen tárgya (vagy alanya), mert *Heidegger* gondolatmenetét követve, a hangulatban magának az emberi léthelyzetnek a mikéntjét fedezhetjük fel, benne a létezés mint emberi létezés tárul elénk. A melankolikus számára nyilvánvaló az énnel és a világnak ez a mély, eredendő egymásraultaltsága; és ha kárhozzátja a világot vagy önmagát, akkor szavai mögött észre kell vennem azt, amire szavakkal már nem lehet utalni: nem pusztán a világtól vagy önmagától retteg, hanem attól, hogy élete által a létezésnek van kiszolgáltatva. A hangulatra legfeljebb utalni lehet, de nem lehet róla megfelelően beszélni; a beszéd eleve tárgyként szól arról, ami nemcsak tárgy, és alanynak tekint az, ami nemcsak alany. Aki saját hangulatáról beszél, a lét adott értelmezését óhatatlanul érzelemmé minősíti át. A hangulat közölhetetlen, és a maga módján az eufórikus hangulatban az ember éppúgy el van szigetelődve, mint a melankóliában: az egyéniség végső magáraulaltsága (hogy ne mondjunk magányt) a hangulatban lepleződik le. A melankóliának a többi hangulathoz képest annyiban van kitüntetett szerepe, hogy ez az egyetlen, amelyik valóban mint hangulattal szembesül önmagával. Az európai gondolkodás *Heraklitosztól* kezdve vergődik a mindenki számára közös valóság és a csak az egyén számára adott valóság kettős élménye között: az igazságkeresés és létünk értelmezésének óhaja egyként feltételezi és utasítja el mind a kettőt. Minden hangulat átmenet a két pólus közt, más és más ponton próbál hidat verni (aki például boldog, azt hiszi, hogy mindenkivel meg tudja osztani örömét, de rájön, hogy igazából senkivel sem). A melankolikus a szélsőséges póluson helyezkedik el: eleve nem törekszik arra, hogy belépjen a mindenki számára közös valóságba (innen a melankolikusok Arisztotelész által is megfigyelt hallgatása), hanem fenn hirdeti (nem szóban, hanem létevel), hogy az ember nem képes önmagáról beszámolni, nem tudja magát másoknak átadni... A lehetőségek a melankolikus számára a végtelenséget csempészik be a létezésbe, és ez a fő értékük, nem pedig az, hogy realitássá váljanak.”<sup>28</sup>

A szavak szerepét a festészet sikerrel veheti át, mert képes a hangulatokat, valóságtörredékeket közölni. Képeimen ennek a törredéktárnak alapmotívuma a fizikai és biológiai mozgás, a lendület képzelete, amelynek fajtái: a szexualitás, a száguldás, a zuhanás, a részek harca. Ezek között a zenei történések élménye tesz rendet. Az orgazmus a kinyílás a kozmosz felé, a valóság koncentrált megélésének egyik lehetősége, a száguldás-zuhanás a tér meghódításának, az idő megszüntetésének lehetősége, a zene a komponálást mint tudatos emberi tevékenységet jelenti, amely szerintem szükséges ma is a befogadóval történő kommunikációban. Az Én adja fel magának a megismerés kérdéseit, létrejöttének feltételei az Én által és az Énért vannak. Természetes, hogy vannak művészek, akik számára valóság-élmény lehet bármely jelentéktelen hétköznapi esemény, tárgy és az is, hogy nem kötődnek semmilyen valóság-élményhez. Ez a szándék azonban egyben jelzés az individuumhoz illetve az Univerzumhoz való viszonyról is. Számomra a fent felsorolt motívumok talán szimbolikusan képesek összekötni, egyesíteni az individuumot az Univerzummal. Ebben a kontextusban nincs helye semmiféle kívülről jövő művészeti teóriának, hatás nélkül maradnak mások művei is, illetve talán csak sokszoros szűrőn keresztül válhatnak építő elemmé. Mindez művészetfilozófiai dogmák elkerülésével, játékos improvizációkkal a tárgyteremtés aktusa révén kerül megvalósításra. Ezzel leteszem voksomat a művészet tárgyteremtő aktus révén való megvalósulására, és egyben elutasítom a tárgyiasítás nélküli tervezést.

A kép rétegekből építkezik (puha színfoltok, grafikai elemek, vastagon felhordott anyag). Ezek kölcsönös helyzete, változó alá-fölé-mellérendeltsége szövevényes, látszólag rendezetlen tér érzetet kelt. Sajátos eszköz a valóságtörredékek szimulációja, ami által a síkhatású (valójában plasztikus) rétegek közt fellelhető az ezek alól, mint hát-

<sup>27</sup> Steiner, Rudolf: i.m.

<sup>28</sup> Földényi F. L. 1992. 265-269.

térből kitörő, a vászon síkját megkérdőjelező térillúzió. Ennek a beemelt elemnek további funkciója, hogy a mindenki által ismert motívumok (műtörténeti korok illuzórikus levegőperspektívája) használatával a szemlélőhöz tett fogódzóként segítse a megközelítést. A képfelület nem egyenértékű részek összessége, mint inkább egy olyan küzdelem színtere, amelyben a rétegek harca folyik a domináns szerepért.

A valóság kiszámíthatatlanságától való viszolygás már Worringernél összekapcsolódik az absztrakcióval mint reakcióval. A végtelen, megérthetetlen valóság helyett a geometrikus absztrakt művészet behatárolt, rendezett valóságot teremt. Az én válaszom a valóság kiszámíthatatlanságára a személyesség. Ez nem arról szól, hogy milyen, mások számára is érdekes egyéniség vagyok, hanem hogy a leginkább ismert, biztos pont a végtelen valóságban: az Én. A személyesség jelenlétét az alkotás folyamatában, a festői, technikai elemek redukálásával, a kézzel felvitt és a tubusból vászonra nyomott festék közvetlenségével próbálok fokozni. A képek indító gesztusa a festés folyamatában később a továbbgondolás, narráció révén elveszti önértékűségét, motívummá válik egy újraépített valóságban. A gesztusok tehát motívumokká rendeződnek, a grafikai és festői eszközök rétegződése mellett a harmadik réteg a térbeli, reliefszerű: a festményanyag dimenziója és a lazúros térillúzió. Ez a dimenzió formálisan se nem meghatározott, se nem szabályozott, nincs saját struktúrája. Inkább egy olyan ritmus modulálja, mely magába zárja – az anyag különféle sűrűségeiben vagy különféle tendenciáiban és virtualitásában – a közelinek és a távolinak a váltakozását, sőt néha az egyidejűséget is. A mozgás elve nemcsak a festményanyag belső vitalitásában, de a grafikai gesztusok dinamikájában is tükröződik. A mozgás továbbá az az elem, amely egységbe fogja az intellektust és az organikus világot, azaz: képes összeolvasztani az emberi szellem végtelen tartományát a végtelen kozmosszal.

A mozgást jelző dinamikus motívumok korábbi munkáimban is jelen voltak egyfajta organikus tobzódásként. Ezek redukálása révén, a horror vacui mellőzésével, autentikusabb formákkal válhat szembeötlővé a totalitás és partikuláris kiemelés ellentétéből építkező, rendszerező jelleg.

## Grafikák, festmények

Saját példám a művészeti tevékenység gyakorlatából kialakított belső fejlődés. Tanulmányrajzok felhasználásával készítettem első grafikai kompozícióimat. Figurák térben, ez volt eleinte a magától értetődő kihívás. Megjelentek bizonyos sajátosságok: a térbe való behatolás dinamikája, az egymás mellett lévő felületek párbeszéde (textúrák, faktúrák és kontraszt játékok). Később, amikor a mesterség tanulásának (kompozíció, felületek, ellentétek, mozgás) egy részén túljutottam, merült fel a probléma: kik ezek a figurák, hol vannak és egyáltalán mi közöm nekem mindehhez? Jelenti ez a probléma felvetés azt is, hogy a külső determinációt, ami az önelvű képalkotás feltételeként már nem szerepel, nem akartam saját mítoszokkal pótolni. A mítoszteremtés jó példái Gaál József és Szurcsik József. Ők az akadémiai figura tanulmányokból közvetlenül képesek voltak megalkotni saját mitológiájukat, figuratípusukat. Számomra más út tűnt járhatónak. A szürrealizmussal kitágított valóságot még mindig szűknek éreztem. A grafikai kompozíciók belső értékei ugyanakkor hitelesnek látszottak. Hetekig dolgoztam kisméretű rézlemezeken, azért, hogy elérje azt a szintet, amit valamilyen belső elvárás fogalmazott meg. Egy barátom szerint kínosan ügyeltem a minőségre.

Eltűnt tehát a tér-idő egység, a figuralitás, jött helyette a méret kitágítása, a színek használata. A rézlemezt szinte kizsákmányoltam azzal, ahogy a rézkarc, a metszet, a hidegtű és az aquatinta nyújtotta technikai lehetőségeket kiaknáztam. Olyan nyomatok készültek, amelyeket már-már festményeknek nevezhetnénk. Néhány évi tépelődést követően aztán győztek a belső erők, és a festés mellett döntöttem.

A grafika tiszteletre méltó világa, amely fegyelemre, az anyag tiszteletére és alázatra tanít, csak egy a lehetséges utak közül. Ez az út azt is jelentette, hogy kezdő festőként egy kialakult formavilágból indulhattam ki, és felhasználhattam a képalakításról szerzett tapasztalataimat. Adva volt továbbá az elvárás, amely a „totalis” képről élt bennem. Kellott még az önként vállalt elszigeteltség a magyar művészeti társadalomtól, amelynek felszínessége ebben az időszakban valószínűleg senki számára nem vált motiváló tényezővé.

A festészet médiuma számomra evidenciává vált. Kísérleteket ugyan folytattam a különböző anyagok vizsgálatában, de mindig úgy éreztem, hogy ennek a jelentősége szétolvad a kész kép hatásában. Miért is boncolgatnánk egy haiku kifejezéseit vagy nyelvtani szerkezetét?

## Irodalomjegyzék

- A '90-es évek (Progresszív képzőművészet a Városi Művészeti Múzeumban)*, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2002.
- Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945-1980*, Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2001.
- A második nyilvánosság, XX. Századi magyar művészet*, szerk. Knoll, Hans, Enciklopédia Kiadó, Bp. 2002.
- Andrási Gábor: *A gondolat formái*, Nappali ház, 1993/2,
- Angel Judit: *Szerviz, Csúcsforgalom*, a Múcsarnok rendszertelen kiadványa, 2001.
- Argan, Giulio-Carlo: *Anyag és emlékezet (Fautrier)*, Apollinaire kiadó, 1960.
- Bárdosi József: *Anyagfestészet, anyag és festészet* 1999. Új Művészet X.évfolyam 7.szám (július).
- Bárdosi József: *Kopasz Tamás*, in: katalógus 1992.
- Baudrillard, Jean: *The hyper-realism of Simulation*, In: Selected Writings, Stanford, 1988, pp. 143-7, (In: Theory in Art, 1900-1990).
- Belting, Hans: *Kép és kultúra*, Balassi Kiadó, Budapest, 2000.
- Berger R., *A festészet felfedezése 1-2*. Gondolat, Budapest, 1977.
- Bergson, Henri: *Bevezetés a metafizikába, V.*, Gondolat és mozgás, 182-183.
- Bergson, Henri: *Idő és szabadság*, Univerzum reprint, Szeged, 1990.
- Danto, Arthur C.: *Hogyan semmisítette ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1997.
- Danto, Arthur C.: *Művészet a művészet vége után /Art after the End of Art* in: Embodied Meanings, Farrar, Straus and Giroux/ 1994.
- De Duve, Thierry: *A Bauhaus-modell vége*, Balkon, 99/9 1997.
- Düchting, Hajo: *Vaszilij Kandinszkij*, Benedict-Taschen, 1992.
- Eifert Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában*, In: Kép, fenomén, valóság, Kijarat Kiadó 1997.
- Fabényi Júlia: *Bevezető*, In: La Biennale di Venezia 2001 49. Esposizione Internazionale d'Arte (Velencei Biennálé, katalógus, Magyar Pavilion) 9.
- Fehr, Michael: *Színfestészet a képkalkoló eljárások korszakában* In: A szín önálló élete, Múcsarnok, Budapest, 2002.
- Forgács Éva. *A valóság fogalmának változása a 80-as évek magyar művészetében*, in A modern poszt-jai, ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1994.
- Földényi F. László: *Melankólia*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992.
- Földényi F. László: *A belső tapasztalat képei*, Gyűjtők, 2001/2.
- Friedman, Ken: *Csend a fordulóponton*, in: Tóth Endre kat. 2000, ford.: Forián Szabó Noémi.
- Gadamer, H-G.: *Szó és kép* 1992. In: A szép aktualitása, 1994. T-Twins Kiadó,
- Hajdu I. in., Gábor Gy. ed., *A bizonyosság két táblája*, Tudomány Kiadó - Magyar Rádió, Budapest, 1995.
- Hegel: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, Rómáról szóló rész, idézi Danto, 1994.
- Hegyi Lóránd: *Kornis Dezső*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982.
- Hegyi Lóránd: *Avantgard és transzavantgard*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986.
- Hegyi Lóránd: *Csáji Attila*, monográfia.
- Hegyi Lóránd: *Élmény és fikció*, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 1993.
- Hegyi Lóránd: *Radikális eklektika mint projekt*, in: Olaj - Vászon katalógus 1997.
- Hunter, Sam: *Modern American Painting and sculpture*, Laurel Edition 1959.
- Jung, C. G.: *A mesebeli szellem fenomenológiája*, 1945. In: Mélységeink ösvényein, Gondolat Kiadó, Budapest, 1993.
- Jung, Carl Gustav: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*, Európa Kiadó 1993. /Über die Psychologie des Unbewussten In: C. G. Jung: Zwei Schriften über analytische Psychologie: Walter Verlag AG, Olten. 4. vollständig revidierte Auflage 1989.
- Kandinszkij, V.: *Pont és vonal a síkban*, Weimar 1926.
- Kandinszkij: *A művészet spirituális vonatkozásai*, Piper Kiadó, 1911, idézi Hajo Düchting: Vaszilij Kandinszkij, Benedict-Taschen, Köln, 1992.
- Karátson Gábor: *Miért fest az ember?* Új Művészet, 1998. 4-5.
- Krauss, Rosalind: *From The Originality of Avant-Garde, and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. And London, 1986, pp. 151-70, (Theory in Art, 1900-1990).
- Lajta Gábor: *A létezés egysége*, Molnár Sándor két kiállítása, Új Művészet, 1998. 4. 5-9.
- Lipps elméletének alapeszméi, Zukunft, 1906. január in: Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, 1959.
- Lützerer H., *Absztrakt festészet*, Corvina, Budapest, 1974.
- Mezei Árpád: *Keserü Ilona*, Katalógus, 1999. 7.
- Michael Fehr: *Színfestészet a képkalkoló eljárások korszakában* In: A szín önálló élete, Múcsarnok, Budapest, 2002.
- Museum für Konkrete Kunst*, Edition Braus, Ingolstadt, 1992.
- Művész Lexikon*, Corvina, Budapest, 1995./The Encyclopedia of Visual Art Biographical Dictionary of Artists, Encyclopaedia Britannica International, Ltd, London, 1983.
- Nagy Kriszta: *Kedves Christoph*, Out of time katalógus, 2001.
- Nash, J. M.: *Cubism, Futurism and Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974.
- Németh Lajos: *Törvény és kétegy*, Gondolat, Budapest, 1992.
- Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás*, Argumentum Kiadó, Bp. 2001.

- Newman idézve: McEvelley: *Seeking the Primal Through Paint the Monochrome Icon, The Exile's Return*. Cambridge University Press, 1990.
- Nietzsche, F. *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe. I–XV. DTV-de Gruyter, München, 1980.
- Páldi Livia: *A monokróm kaland*, in: *A szín önálló élete*, Múcsarnok, Budapest, 2002.
- Parmenidész-Empedoklész: *Töredékek* (ford. Steiger Kornél) Bp. 1985. idézi: Földényi, 1992.
- Passuth Krisztina: *Tranzit*, Új Művészet Kiadó, 1996.
- Peter Fitz: *Die Rom-Bilder von István Nádler*, AL Galerie Gerlinde Waltz, Stuttgart, katalógus, 1993.
- Paternák Miklós: *A festő és a fecskék*, In: *Olaj-vászon*, Múcsarnok, 1997.
- Read, Herbert: *Arp*, Corvina Kiadó, Bp. /1968
- Sei, Keiko: *A Zentől a nátriumglumatátig*, In: *La Biennale di Venezia 2001 49. Esposizione Internazionale d'Arte (Venezi Biennálé, katalógus, Magyar Pavilon)*.
- Selye János: *Álomtól a felfedezésig*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.
- Seuphor M., *Abstrakt Painting*, 1964. Laurel Edition.
- Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*, Gondolat kiadó Budapest, 1986.
- Steiner, Rudolf: *A szabadság filozófiája*, Gényusz könyvek, 1918.
- Sturcz János: *A radikális monokróm festészet magyarországi recepciója a 90-es években*, *A szín önálló élete*, Múcsarnok, Budapest, 2002.
- Szeifert Judit: *A jövő ösképei* In: *Élet és Irodalom* (XLVI/41.), 2002.
- Szeifert Judit: *A töredék metaforái*, In: *Új Művészet*, XI/5.(2000. 6-11.)
- Szombathy Bálint: *Engedmény vagy kockázatvállalás?* *Új Művészet*, XIII/10. 2002.
- Tandori Dezső: *Ad notam Ad Reinhardt (és minimalizmus)* Balkon, Budapest, 1999/11-12.
- Tannert, Christoph: *Előszó*, *Out of Time* katalógus, Múcsarnok, Budapest, 2001.
- Thomas, Karin: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971.
- Wittgenstein L., *Logikai-filozófiai értekezés*, Akadémia, 1963.
- Worringer, Wilhelm: *Absztrakció és beleérzés*, Gondolat, Budapest, 1989. /R. Piper & Co. Verlag, München, 1959.