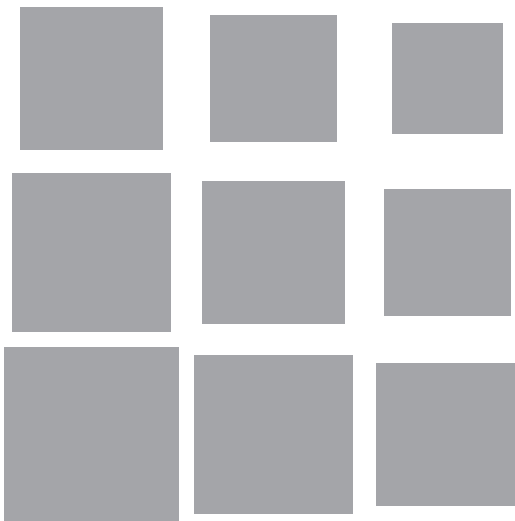


Jancsikity József

A valóság művészete – a művészet valósága



1. A környezet észlelésétől a művészi gesztusig

Rend és káosz ősi dualizmusának képzete mint az emberiség eszmélésének, az emberi psziché tudattalanból való kifejlődésének szükségszerű terméke emelkedett be a tudatba, ahol a káosz az ébredező, de még gyenge tudatot elnyeléssel fenyegető tudattalant, a „tudatvesztés” állapotát is jelentette. (Jól elképzelhető ez, ha például bizonyos drogok hatására fellépő megváltozott tudatállapotokra gondolunk: amikor a tudati kontroll csökkenésével a tudattalan tartalmi előzőnik a tudatot, gyakran pánikérzés lép fel.) Nem véletlenül indul valamennyi teremtésmítosz a káoszból való kiemelkedés valamilyen mozzanatával.

A környezet jelzéseinek helyes értelmezése, a lehetséges élelem-, illetve veszélyforrások felismerésének képessége kezdetben a túlélés záloga volt, így létfontosságú szükségleteket kielégítve épültek ki bizonyos észlelési stratégiák, s nyilván mindennek értékében vált bizonyos optikai jelenségekre különösen érzékennyé az észlelés. A bokorban rejtőzködő ragadozó felfedezéséhez bizonyára szükség volt kellőképpen differenciált forma- és színérzékenységre, a lényeges és lényegtelen részletek elválasztásához szükséges szelektív képességre, mely a hierarchikus látást feltételezi. Ugyanis az észleleti képek egy folyamatosan változó ingertömeg szelektója során formálódnak, s a mindenkori körülményektől függ, hogy az adott feltételek közepette végül mi reprezentálódik a tudat síkján.

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 képalakítás kompozíciós elemrendszeréként jelentkeztek az objektivizálódás igényével.

A veszélyekkel, rejtélyekkel és csupa bizonytalansággal teli külvilág generálta metafizikai szorongás szintén megnyugtató magyarázatot követelt; kikényszerítette a különféle jelenségek értelmezésének képességét. Mindezek a körülmények, a külvilág kihívásai életre hívták azokat a – ma a művészet kategóriájába sorolt – tevékenységformákat, melyek bizonyos jelenségek, „jelek” észlelésén túl azok – a külvilágra hatni tudó – megidőzéséhez, előállításához szükséges tehetségek kifejlődéséhez is vezettek.

2. Valóságprezentációk, transzcendencia, művészet

A valósággal való kapcsolat sajátos minőségét, a világnak azt a bizonyos – jelesül az archaikus és természetközeli kultúrákra jellemző – dúsan rétegezett, de egységében megélt eredendő létélményét gyakran tárgyalják különböző szellemtudományos, szellemtörténeti jellegű fejtegetések, azonban érdemes elgondolkodni ezzel kapcsolatban, hogy miféle összefüggés szerint épülnek rá

az ezt „meghaladó”, immár *művészi* megnyilvánulási formák az idegrendszeri működésen alapuló valóságrepresentációs módokra.

Érdekes párhuzamot látok bizonyos kollektív kulturális jelenségek és az egyedfejlődés során megjelenő reprezentációs rendszerek sajátosságai között; a valóság feldolgozásának enaktív, ikonikus és szimbolikus módjai valamelyikének dominanciája ismerhető fel bármely művészi jellegű megnyilvánulásban is. A rítusok, misztériumjátékok, a happening és performance, a színház öse mind a kognitív fejlődés legkorábbi reprezentációs típusában, az enaktív reprezentációban gyökereznek, mely a legközvetlenebbül jeleníti meg azt a – leginkább valamely cselekvéssel is járó – dolgot, melyre vonatkozik; egyedül az aktuális cselekvés által mutat – mintegy azt utánozva – valamely történésre. Miként azt Jerome S. Bruner is írja: „Az enaktív reprezentáció a múltbeli események megfelelő motoros válaszok által közvetített reprezentációs módja.” (Bruner, 1997. 168.)

Az élmény felidézésének, a tanulásnak, a megértésnek cselekvéses formája, a cselekvéstől a gondolkodásig vezető folyamat megfigyelhető a csecsemő- és kisgyermekkorban is. „A gyerek mozdulatokat végez a dolgokkal, manipulál. Manipulációjának mozgásai, gesztusai belső mintává válnak. A konkrét cselekvésnek már belső megfelelője is van. Nem szó, még csak nem is kép, hanem olyan minta, amelyben a mozgásos elem van túlsúlyban az érzékletessel szemben. Ez már kezdete az emberi fejlődés egyik fontos eredményének és eszközének: a világ megkettőződésének, a külső valóság belső tükröződésének.” (Mérei és V. Binét, 1998. 62.) Nem nehéz meglátni, hogy

a rítus (misztériumjáték), mely egy transzcendens entitás közvetlen jelenlétére irányul annak cselekvéses megidézése által, a valóság birtokbavételének enaktív módjában gyökerezik. Azonban míg a rítusban az istenség személyesen is megjelenik, addig a dramatizált eposznak, a színháznak már csak „higgadt, mozdulatlan, tág tekintetű” szemlélője van, aki „maga előtt látja a képeket”, mint ahogy azt Nietzsche-nél is olvashatjuk. (Nietzsche, 1986. 102.)

Mircea Eliade megfogalmazása is rámutat a cselekvéses forma eredendő, létünket érintő mély hatására: „ha egy cselekvés vagy tárgy – bizonyos paradigmaticus cselekedetek ismétlése következtében, és csakis annak következtében – valósággá lesz, akkor az magában hordja a profán idő, a tartam, sőt maga a »történelem« felszámolását is. S aki a példaadó cselekedetet megismétli, átkerül a kinyilatkoztatás mitikus korszakába.” (Eliade, 1993. 61.) A rituális cselekvéses aktusoknak egy stilizáltabb, „művészebb” formája a tánc. „Eredetileg minden táncot szentnek tiszteltek; másként szólva, emberen túli mintája volt. A mintaadó lehetett totem- vagy emblematikus állat, melynek mozdulatait utánozva elővarázsolták valóságos jelenlétét, hogy így szaporítsák számát, vagy hogy az ember így tudjon egygé válni az állattal. (...) A tánc tehát – akár totem- vagy emblematikus állat, akár a csillagok mozgását utánozza, akár valamely rítus alkotórésze (útvesztő-járás, szökellések, kegyszerekkel bemutatott gesztusok) – mindig archetipikus mozdulatot utánoz, vagy mitikus pillanatot idéz föl. Egyszóval ismétlés, következőképpen *illud tempus*, »ama napok« újraérvényesítése.” (Eliade, 1993. 50-51.) De az ősi Kína

első hatékony pusztakezes harcművészeti rendszereiben is e reprezentációs rendszer jelentősége mutatkozik meg, ahol komplett kung-fu stílusok épültek állatok – elsősorban ragadozók, sikeres vadászok – mozgásának megfigyelésére. Számtalan forrásban olvasható többek között a taoista szerzetes esete, aki megfigyelte, „amint egy daru megtámadott egy kígyót, s az ihlette meg, ahogy a kígyó a maga lágy és hajlékony természetével kicselezte a daru kemény, támadó csőrét.” (*Tucker*, 1996. 7.)

Arra, hogy az enaktív gesztus mennyire segíti a tájékozódást, a felismerést, jó példát kínál számomra egy Carl Gustav Jung által említett tapasztalat is: „Bennszülött vadászoknak – akiknek olyan éles volt a szemük, mint a karvaly – kezébe adtam egy olyan képesújságot, amelyben nálunk minden gyermek azonnal felismerte volna az emberi alakokat. Az én vadászaim viszont egyre csak forgatták a képeket, míg végre az egyikük a kontúrokat ujjával követve egyszerre csak felkiáltott: »Ezek fehér emberek« – és ezt a teljesítményét a többiek nagy felfedezésként ünnepelték.” (*Jung*, 1995. 49-50.) E Jung által említett történetben tehát a bennszülött vadász ujjával követi végig a felismerni kívánandó képrészlet kontúrjait, hogy azt biztonsággal felismerhesse.

Az ikonikus reprezentáció már egy későbbi, hatékonyabb valóságképezési rendszer, mely az észleletek szelektív, összegző struktúrába szervezésével, jellemző perceptuális minőségek képekké szervezésével jeleníti meg az adott dolgot. Hogy ezeknek a képeknek eredendően milyen jelentősége volt, mutatja a különböző szertartásokban, rítusokban betöltött szerepük. Közismert a

képmás mágikus erejébe vetett hit, mely szerint annak birtokában befolyással lehetünk az adott személyre.

Az irodalomban is több, a képmás bűvös erejébe vetett hittel kapcsolatos példa létezik. Legismertebb közülük talán Oscar Wilde története, a *Dorian Gray arcképe*, de például Gogol *Az arckép* című elbeszélésében is effélet olvashatunk: „Apám lábához vetette magát, és úgy könyörgött neki, hogy fejezze be a portrét, azt mondta: ettől függ sorsa és léte e világon, máris eleven vonásokat érintett ecsetjével, és ha élethűen lefesti őt, élete valami természetfeletti erő révén megmarad az arcképen, és így nem fog teljesen meghalni, mert neki itt kell maradnia ezen a világon.” (*Gogol*, 1984. 152.) A német „Bild” („kép”) szó az ófelnémet „Bildli” szóból származik, ami bűvös erőt, vagy szellemi lényt jelent.

Zrinyifalvi Gábor a képteremtés ősi igényével kapcsolatban arról beszél, hogy a szem elé kerülő észleleti kép elsősorban mindig valamely létező megmutatkozásaként jelenik meg, illetve értelmeződik, így a jelenség esetleges kép-mivolta transzparens marad. Éppenséggel a képnek önálló, elkülöníthető észleleti egységként való megjelenése szempontjából lényeges az elvont, nem ábrázoló kép („kép”) léte, hisz itt a „megmutatózó megmutatkozása” helyett magának a képpé formálásnak az eszközei hangsúlyozódnak, melyeket már egy kifejezett képi tudat juttat érvényre. E bizonyos képalakító tudat kimunkálódása felé mutat természetesen bármilyen tartalomnak – reprezentációs vagy egyéb szándékkal –, valamely hordozón történő rögzítése, hogy az ettől kezdve bármikor szemlélhető, illetve felmu-

tatható legyen. „Ahogyan a fogalmak és a jelek megragadják a létezőket a jelviszonyban, úgy kell a meg-mutatkozásba segítő tevékenységnek is megragadnia a megmutatókat. (...) A kimerítés mozzanatában az ember megragadja és egyben a hatalmába is keríti a meg-mutatkozót. A vágató állatok a barlangok falán, a faragott és festett istenek, a világi hatalom önerősítő reprezentációja, az élet különböző mozzanata stb., s minden, ami képként megragadható, az a képben bizonyosan meg is őrizhető, s nem illan el úgy, mint ami él és mozog. Ennek ellenére a képi megmutatkozás és a létező tapintható anyagi-tárgyi léte közötti különbségének mindig tudatában volt az ember.” (*Zrinyifalvi*, 2002. 243.)

Valóság és kép(zet) szoros kapcsolatával, egyféle intenzív képlátással áll szerves összefüggésben Hamvas Béla gondolata, aki az úgynevezett archaikus látásról beszél. Szerinte ez a látás, azaz maga a valóság szemlélet azáltal, hogy a spirituális felé nyitott volt, éppenséggel mélyebb és valóságosabb volt a „történelmi látásnál”. Ugyanígy a történelmi idők fogalmi-értelmi látásánál is valóságosabbnak tartja a művészet által őrzött költői látást. „Valószínűnek látszik, hogy a történelmi időben az archaikus ösképlátást, vagyis azt a metafizikai létlátást, amely az anyagi természet határain túl lát, a művészet és a költészet őrzi. Az őskori hagyomány idején élt látáshoz hasonlóval, mint Guénon is mondja, ma csak a művészetben találkozzunk.” (*Hamvas*, 1995. 169.)

De a szimbolikus reprezentáció – mimetikus utalásoktól függetlenedett – fogalmi-nyelvi szövege sem volt mindig ennyire a valósággal szemben álló, azon kívül elhelyezkedő entitás: „egykor a

nyelv, a szavak is a valóság mágikus elemei voltak s részeselek azoknak a dolgoknak a szubsztanciájában, amelyek mai gondolkodásunk szerint pusztán extenziójuk alkotóelemei”. (*Danto*, 2003. 81.) Egyes ősi vallások is azt tartják, hogy valami csak azáltal nyer valóságot, hogy nevet kap; aminek nincs neve, az nem is létezik. „Az ősszó Isten szava. A teremtő Ige. A logosz. Mert a világ az Ige kimondására keletkezett. Isten teremtő ereje a szóban van. A héber Szentírás ezt ugyanúgy vallja, mint az egyiptomi tudás. Ptah, a teremtő istenség, szája által teremtő. Mert a szó isteni szubsztancia. Edfu templomának felirata mondja: »Mindaz, ami van, az ő szava által lett.« Megnevezni annyit, mint teremteni. Babilonban a kezdetek kezdete az, amikor »sem az égnek, sem a földnek nem volt neve«.” (*Hamvas*, 1995. 171.) A Biblia szerint is a világot Isten szava alkotta, vagyis a látható a láthatatlanból lett. Isten nevét pedig olykor kiejteni sem szabad.

Az eddig leírtakban arra próbáltam rámutatni, hogy elképzelésem szerint miként függenek össze a valóság-reprezentációkban gyökerező megismerési stratégiák, a transzcendencia és a művészet megnyilvánulási formái úgy a filogenezis síkján, mint ontogenetikai vonatkozásokban. Jellemző, hogy a két első reprezentációs rendszer esetén hangsúlyozott a közvetlen mimetikus viszony, míg a harmadikban már önkényes jelekről beszélhetünk.

Azonban a ráció, a tudományalapú világszemlélet térnyerésével mindazok az irracionálisnak minősített tartalmak száműzettek a hétköznapi valóságból, melyek a lélek mágikus, misztikus iránti igényét szolgálták. Így ezek a tartalmak a – szín-

tén feleslegessé váló – művészetben maradtak fenn. Hans Belting szerint „1800 körül nagyon sok minden elveszett, ami azután csak a művészetben élt tovább: erős meggyőződések, de titkok is; hitkérdések, mindenféle vallási igények.” (*Tillmann és Monory*, 1996. 2-8.) Jung is az ember nagy veszteségeként könyvelte el az egyház „modernizációját”, megváltását bizonyos ősi, de a mai racionalitás tükrében tarthatatlannak, mert magát az egyház intézményét elavultnak, „komolytalanak” feltüntető rítusaitól, ami véleménye szerint a hit kiszikkadását, a lélek deficitjét vonja maga után, ugyanis a léleknek alapszükséglete a transzcendencia. Ahogy írja: „Minél nagyobb teret nyer a kritikus ész, annál inkább elszegényedik az élet; ám minél többet vagyunk képesek tudatosítani a tudattalanból, a mítoszból, annál több életet integrálunk. A túlbecsült értelemnek és az abszolút államnak közös vonása, hogy uralmuk alatt elnyomorodik az egyén.”¹

A felvilágosodás végleg belénk zárta, testünk függelékévé tette lelkünket, pszichét csinált belőle. Az ezen – elfojtásokkal és neurózisokkal átszőtt – állapotot még nem ismerő „primitív” ellenkultúra embere Jung szerint nem is rendelkezik pszichikummal; számára a lelki történések is a külvilágban, az objektív valóság részeként zajlanak: „a primitív ember lelke környezete tárgyaiban foglal helyet. (...) Az a vidék, ahol él, nem földrajzi, nem geológiai, nem is politikai terület. A mitológiáját és vallását tartalmazza, és ha nem is tudatosan, a vele közös gondolatokat és érzelmeket rejt.” (*Jung*, 1995a 67-68.)

Walter Benjamin szerint a műalkotások recepciója különböző hangsúlyokkal történik, amelyek

közül pólusokként emelkedik ki kettő. Az egyik a kultikus értéken alapul, a másik a műalkotás kiállításának értékén. Elmondhatjuk, hogy az előzőekben tárgyalt tartalmak/igények táplálják a művészet – Benjamin által is emlegetett – kultikus recepcióját.

Joseph Beuys is művészeti ellenképet igyekezett teremteni a pozitivistá-termesztudományos szemlélet egyeduralmával szemben. Ő egy olyan folyamatot kívánt visszafordítani, amit Jung afrikai útján már bennszülött törzseknél is megfigyelt. Ezek a törzsi közösségek még a kollektív tudat részeként dolgozták fel azon tapasztalatukat, amint a nyugati civilizáció valósága bekebelezi a világukat: „Az Elgon-hegység környékén élők például a legkomolyabban közölték, hogy ők sohasem álmodnak, legfeljebb a sámánjuk. Ő pedig kérdésemre azt válaszolta, hogy mióta az angolok bejöttek az országba, már ő sem álmodik. Persze az apjának még voltak nagyszabású álmai, (...). Most már csak a *distrikt commissioner* tud mindent, ők semmit.” (*Jung*, 1995. 68.)

S ha mindezeket figyelembe véve gondolunk arra, hogy Beuys pártot alapított az állatoknak, és sűrűn hangoztatta, hogy ideje újra párbeszédet kezdenünk az állatokkal és az istenekkel, jobban megérthető szándékai eredete.

A fentiekből kiderült a „műtárgy” eredendő transzcendens, mágikus jelentősége – ennek szoros kapcsolata eredendő lelki szükségletekkel –, ami a mai racionális, hétköznapi létben elveszni tűnik. Az eddig leírtakat tehát azért tartom rendkívül fontos kérdésnek, mert mindez a művészet ontológiai szerepvállalásának problematikájára is rámutat, s felveti annak felelősségét, hogy bizonyos, a hétköznapi létből kilúgozódó tartalmak

értékek megtartása a művészet feladata lenne – mert ez a maga „lazább”, „elkötelezettebb” valóságához való viszonyával, mindent magába fogadni tudásával egyedül az ő lehetősége. Ezzel kapcsolatban a legnagyobb problémát az jelentheti, hogy egy olyan művészet hiteles működtetése, melynek „testét” efféle tartalmak táplálják, a dolog természetéből fakadóan csakis a történeti tudatba ágyazott, s értelmét, identitását abból nyerő művészettől függetlenül volna lehetséges. Mert egy ilyen művészeti gyakorlatnak – annak minden konzekvenciájával – a már említett benjamin kultikus értékekhez van köze, és semmi kapcsolata a mű úgynevezett kiállítási értékével – mint ahogy az aktuális-elavult szempontpár is teljességgel irreleváns ebben a vonatkozásban. A teoretikusok iránymutatásai, a kurátorok kampányszerű témamegjelölései, a pályázatok és díjazások intézményesített rendszere – gépezete – természetesen szintén ellene dolgozik az erendendő lelki szükségleteknek.

Ám túl a hagyományos, illetve önmaga szabta funkciókon – melyek gyakorlatilag bármire kiterjedhetnek –, manapság a tudományos kutató is használja sajátos céljaira a művészetet. Ugyanis adott esetben a tudós szerint a művészek bizonyos értelemben neurológusok, akik különböző valóságprezentációs eljárásaikkal és képalakító megoldásaikkal, a maguk sajátos eszköztárával voltaképpen az agyat, annak működését-szerveződését mutatják be. „A művészet sajátos erőfeszítés arra, hogy betekintést nyerjünk a vizuális élmény összetevőibe, s abba, hogyan konstruálja meg vagy számítja ki az agy a világ stabilitásait.” (Pléh, 2007. 80.) Mert egy világban, melyben

folyton változó vetületek vesznek körül minket, létfontosságú a konstanciák észlelésének képessége. Életünk során felgyülemelő élmény- és tapasztalatkészletünket rendezgetve különböző törvényszerűségeket vélünk felfedezni, miket vagy készen kapunk, vagy – olykor akár tudattalanul is – magunk konstruálunk. A lineáris perspektíva, a levegőperspektíva már a geometrizálás, a természet matematizálása eredményeképpen jön létre, mondjuk egy Descartes elképzelése szerint: az emberi világban nem így jelennek meg a tárgyak. Kérdéses, hogy a művészet „ábrái” nélkül is épp olyannak látnánk-e a világot, mint most. Mert konstruálni, rendet teremteni, azaz fogódzókat gyártani szükséges. Ezért az ember folyvást manipulálja, igazgatja a dolgokat, hogy megteremtse a számára kezelhető valóságot. Ha valamit nem tud manipulálni, akkor belevetíti a maga rendképzetét. Így rendeződik példának okáért az égi „összevisszaság” jól értelmezhető csillagképeké, melyek innentől kezdve önálló létet nyernek. Majd a bizonytalan létű, esendő ember ezen égi képleteket vetíti le saját anyagi valóságába, hogy ezáltal az örökkévalóhoz, a végső rendhez kösse létét (Egyiptom, Angkor, Teotihuacán stb.). Így végül ábrák, térképek, különböző látványtisztázatok vagy látványtorzulatok, a kettő és három dimenzió egymásba játszásai, optikai és elektronikus eszközök generálta virtuális valóságfoszlányok alakítják életvilágunk kulisszáit.

A (primer) valóság feltérképezésének pragmatikus szándékán túl a (mindenkori) művészi intenció egy rendkívül árnyalt, gazdag vonatkozásrendszerű valóságértelmezést, illetve valósághoz való viszonyt fogalmazott meg. A valóság megkettő-

zése, a valóság interpretálása, (rejtett) valóság-
tegek feltárása, párhuzamos valóság teremtése; a
valóságtól függetlenedni vagy a valósággal egygyé
válni, azaz közvetlen valósággá válni akarás, a va-
lóság megváltoztatásának szándéka – mindezen
törekvések természetesen messzemenően befo-
lyásolták a művel szemben támasztott (esztétikai)
igényeket, elvárásokat, s a „realitás” műben – il-
letve műként – való megjelenésének formáját is.

3. Realizmus(ok)

A valósághoz való viszony vizsgálata – legjel-
lemzőbb formáiban a valóság (művészi) megket-
tőzésére való igény által táplálva – tehát mindig
is központi törekvése volt a műteremtő szándék-
nak, még ha a különböző ontikus igények/szüksé-
gletek – és azok változásai – függvényében a
konkrét forma iránt támasztott elvárások változ-
tak is. Mert az, hogy éppen mi az a konkrét for-
ma, amelyik a kívánatos valóságképet a leginkább
reprezentálja, változatos képet mutat, lévén a rea-
lizmus felfogása is viszonylagos: a mindenkori rea-
lizmuskép egy spontán elsajátított – tehát tanult
– reprezentációs rendszeren alapul. Így az általa
használt szimbólumok olyan fokú transzparenciá-
ra tesznek szert, hogy fel sem merül értelmezési
alternatíva igénye. Efféle, a konszenzus által legiti-
mizált formák azonban mégsem örökérvényűek,
s amennyiben egy tradicionális reprezentációs
rendszerrel való eltávolodás következik be, könny-
nyen megtörténhet az újabb mód szabvánnyá
tétele, új sztenderdként történő bevezetése, mely
aztán ugyanazzal a magától értetődőséggel és
kizárólagossággal uralja a tudatot, mint a meg-

előző állapot. Lényegében tehát a mindenkori
realizmus fokát az határozza meg, hogy az adott
ábrázolásban alkalmazott reprezentációs rend-
szer és a sztenderd rendszer mennyire vág egybe
– mint ahogy azt Nelson Goodman-nél is olvas-
hatjuk. (*Goodman*, 2003. 41-101.)

Jól példázza mindezt C. G. Jung egyik – már
korábban, más összefüggésben idézett – tapasztalata is,
mely szerint bennszülött vadászoknak –
„akiknek olyan éles volt a szemük, mint a karva-
lyé” – komoly nehézséget okozott egy egyébként
jól beazonosítható fotón az emberi alakok felis-
merése. Talán hasonló feladatot jelentett nekik a
fénykép megfejtése, mint az európai polgárnak
az első kubista kompozíciókban a valóság felfe-
dezése.

Ennek megfelelően a művészet történetén vé-
gigtekintve – az úgynevezett ábrázoláshűséget
illetően is – különböző perceptuális állapotok és
leképezési szintek állandó változásának, illetve
az ehhez kapcsolódó szenzibilitások folyamatos
módosulásának vagyunk tanúi. A román kor mű-
vészete is „realistának” számított a skolasztika
képalkotási kánonjainak értelmében, melyhez ké-
pest Giotto ábrázolásai meghökkentően életsze-
rűnek hatottak a maguk idejében; a reneszánsz-
tól kezdve pedig a konkrét látvány felé fordulás, a
percepcióra támaszkodás – annak összes formai
következményével – fokozatosan teret hódít, s
mindmáig meghatározó szemléleti tényezőként
szerepel a köztudatban.

A festők által a minél hűbb kifejezés érdekében
hozott újabb lelemények is gyakorlatilag nem va-
lamiféle eredeti, kreatív képi-formai gesztusként,
sokkal inkább a természethű megjelenítés irányá-

ba tett újabb vívmányként kerültek elismerésre. Vasari szerint is a művészet története – miként az a reneszánsz idején élt kortársakkal kapcsolatos főljegyzéseiből kiderül – a valóság mind teljesebb leképezését célzó lelemények története. „Vasari véleménye szerint a művészet újjászületése három korszakon keresztül jutott el a teljes kivirágzáshoz. Az első korszakban ez Giottónak köszönhető: a mesterek a természet formáit és színeit kívánták követni – szakítottak a középkori »nyers« felfogással. A második korszakot Masaccio művészete vezeti be (egyébként a Quattrocentót foglalja magába): ekkor a kísérletezés, az anatómia megismerése és a perspektívának mint a térábrázolás alapvető eszközének bevezetése az ábrázolás modusába voltak a forradalmi eredmények. A művészet ekkor elérte, hogy produkciói hasonlóvá váljanak a természetéhez, hogy az alkotások felcserélhetők lehetnek magával az élettellel, és az alkotófolyamat, a művész munkája azonos legyen a természet működésével. A harmadik korszak – melyben a főszereplők Leonardo, Raffaello, és mindenek fölött Michelangelo – szinte már meghaladja a természetet.” (Eisler, 2004. 190.)

Hasonló történt akkor is, amikor Daumier felfedezte a mimika ábrázolásának lehetőségeit, az addig általános érvényű, „rezzenéstelen”, komoly arc megjelenítésekkel szemben. Gombrich egyik elemzésében is arra mutat rá,² hogy a kortársak a görög művészet előrehaladását a naturalista ábrázolás fejlődésének mércéjével mérték. De ezt mutatják különböző történetek, mint például a Zeuxis és Parrhasius vetélkedéséről szóló vagy Pygmalion esete, aki a maga által faragott márványszoborba szeretett bele, s azt kívánta az istenek

től, hogy keltsék azt életre. Alison M. Gingeras, a Beaubourg főigazgatója pedig azt írja egy 2000-es katalógusba, hogy: „Még a kortárs művészet világában is az utánzás a legnagyobb hízélgés.” (Benhamou-Huet, 2002. 41.)

Danto is a művészet fejlődését egyféle „perceptuális ekvivalencia”-törekvés jegyében látja zajlani, mely a film megjelenésével kimeríteni látszott lehetőségeit. Ezzel kapcsolatban ő is Giottóval példálódzik és Vasarit idézi. „Giotto kortársait megdöbbentette a festő realizmusa, és Vasari – pedig közöttük és Giotto között a teljes reneszánsz lezajlott – Giotto egyik festményét, egy vizet ivó ember képét dicsérte, mert »olyan hatásosan ábrázol, hogy az embert a néző egy vizet ivó eleven embernek hiszi.«” (Danto, 2003. 159.) Léger is utal erre a jelenségre egy írásában, mikor arról szól, hogy a Francia Tárlat egyetlen képe sem versenyezhet a mozivászonnal. „Ez megöli amazt.” – hivatkozik *A párizsi Notre-Dame* című regény egyik fejezetére. (Léger, 1976. 14.)

Mivel a tárgyábrázoló festészet az optikailag érzékelhető valóság leképezésével foglalkozott, a kép optikailag közvetlenül kapcsolatba hozható volt a valósággal, így nem volt szükség fogalmi közvetítésre a beazonosíthatósághoz. Az a fejlemény, hogy az aktuális realizmus-felfogás szerinti forma kimerítette lehetőségeit, gyökeres szemléleti változást okozott – kényszerített ki a művészetben. Innentől kezdtek el a festők és szobrászok a „perceptuális ekvivalenseket” (Danto) utalásokkal helyettesíteni. A korábban csak mimetikus minőségükben értelmezett kifejezőeszközök ambivalens értéket nyertek, amennyiben felismerték, hogy a vonalak és színfoltok nem *természetes je-*

lek, melyek az utánczást szolgálva feloldódnak tárgyi tartalmukban – mint azt még a felvilágosodás racionalizmusa gondolta –, hanem (szimbolikus értékkel feltöltődő) mesterséges jelek, melyeknek önértékük van.³

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. Léger egyik írásában így értekezik erről: „Minden művészeti korszaknak megvan a maga realizmusa, amelyet többé-kevésbé a megelőző korszakokra támaszkodva fedez fel. Olykor visszahatás, máskor folytatás. A középkori festők realizmusa nem azonos a reneszánszéval, Delacroix realizmusa homlokegyenest ellentétes Ingres realizmusával. (...) A realizmusok különböznek egymástól, minthogy az új művész más korban él, más környezetben, az általános eszmék új rendszerében, amely uralkodik szellemén.” (Léger, 1976. 163.)

Douglas Cooper – különösen Braque-ra és Picassóra hivatkozva – a kubizmus kapcsán a realitás pontos reprezentációjáról beszél, példaként említve Picasso kubista Vollard-portróját, mely erőteljes plaszticitást és realitást tükröz, még akkor is, ha nem a realizmussal kapcsolatban megszokott formában. (Érdekes felvetés részéről, hogy – öszszevetve Braque egy tájképével – egészen más a helyzet Dufynél, egy „ál-kubistánál”, akinek vásznán a táj meggyőző reprezentációja helyett csupán színezett foltok bágyadtabb kompozícióját látjuk.) Edward Fry szerint a kubizmus „új életre keltette és kiterjesztette” a nyugati művészet hagyományát „azáltal, hogy újra definiálta ennek re-

alisztikus feltevéseit”. Juan Gris pedig azt mondta 1925-ben, hogy a kubizmus eredetileg egyszerűen a világ reprezentálásának új módja volt. (*Hittika*, 2003. 149-169.)

Éppen a kubizmus példáján véltem felfedezni a művészet különböző alkotó szellemeket integráló jellegzetességét, amint különböző lelki alkatok – akár a jungi tipológia szerint is leírható különböző lélektani típusok – a maguk eltérő általános valóságfeldolgozó preferenciáikkal és értelmezési stratégiáikkal ugyanazon közös formanyelv igazságát ismerik fel. Nem ritka ugyanis, hogy ugyanazon vizuális művészi igazság talaján álló alkotók között mégis komoly ellentétek körvonalazódhatnak a verbális-fogalmi síkon kifejtett állásfoglalások során.

Braque a kubista formával a valóság új szempontok szerinti feltárásának lehetőségeit kutatta – egyféle látszat mögötti realizmusként – míg Picasso művészi intuícióját inkább a kubista formában rejlő újszerű művészi-formaképzési lehetőségek izgatták. Braque minden bizonnyal egy konvergensebb lelki alkat volt, egy sokkal inkább a személyes élmény kimélyítésén munkálkodó elme, aki számára inkább jelentette a valóság rejtett struktúrái feltárásának (egyetlen) lehetséges adekvát módját a kubista forma, míg Picasso intuíciója inkább annak meglátására irányult, ami e forma *aktuális* igazságértékéről és az autonóm művészi közegbe beágyazódó jelentőségéről szólt. Ezt látszik alátámasztani Herbert Read gondolata is, mely szerint „Braque egész pályafutása alatt meg tudta őrizni formanyelvének önállóságát – ezt az erényt Picasso nem vallhatja magáénak –, s Braque-nak ez a stílusbeli érintetlensége

egyidejű a kubizmus kezdetével.” (Read, 1968. 63.)

Dieter Koepplin megállapítása is arra mutat, hogy Picassónál a modernista értelemben vett kutató szellem helyett jobban a preklasszikus, archaikus szellemi világokhoz kapcsolódás szándéka lelehető fel; határozottan visszautasított mindenféle tudományos jellegű eljárást a művészetben belül – így a látvány analitikus megközelítését is –, sőt az efféle kifejezést a modern művészet eredendő hibájaként rójta fel. Sokkal inkább jellemezte egyféle intuitív törekvés a művészet őseredeti funkciójának megőrzésére, „hogyan a leképező funkció helyett újra önálló szereppel, egy adag mágiával vértette föl a művészetet – ezért érdekelte a néger művészet és mágikus funkciója. És ez vált a kubizmusban átalakult formában termékkennyé (...).” (Koepplin, 2000-01. 18.)

Picasso alapvető, szinte konzervatív ragaszkodását a kézzelfogható valóság formáihoz – s ezzel is a kubizmus valóságrepresentáló szemléletiségét – látszik alátámasztani az a megjegyzése is, hogy „A kutatás szelleme mérgezte meg azokat, akik nem értették meg teljesen a modern művészet pozitív és hiteles elemeit, és megkísérelték megfesteni a láthatatlant, vagyis: a megfesthetetlent.” (Hofmann, 1990. 88.) Jó ellenpárja Picasso megjegyzésének Paul Klee gyakran idézett kijelentése, mely szerint a művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz.

A realizmus értelmezése gyakran a „látható” és „láthatatlan” ellentétpárja körül kristályosodott. Persze a láthatóvá tétel is értelmezhető többféleképpen. Természetesen kell ahhoz egy adag metafizika, hogy az úgynevezett láthatatlanból

realitást csináljunk, de egyesek épp ezt tartották a művészet egyik leglényegesebb lehetőségének és feladatának. Míg Platón száműzte államából a művészetet, mint a másolatok másolásának tökéletlen tevékenységét, mely csak távolít az igazságtól, addig a neoplatonisták „rehabilitálják” a művészt, mint isteni adottsággal megáldott kivételes lényt, aki képes a tökéletlen, állandóan változó világ jelenségeiben felismerni az örök mintákat, az egyediben meglátni az általánost, műveiben a tiszta ideákhoz közelíteni a valóság romlandó képleteit. Ebben az esetben a képmás felől indulunk el az eredeti felé, a képmást egy hídnak, egy kapocsnak tekintve az eredeti feltárásához, az igazság megismeréséhez.

Tulajdonképpen ez a neoplatonista szemlélet mutatkozik meg abban a felismerésben is – például Mondriannál és a neoplaszticistáknál –, hogy az absztrakció egy magasabb szintű *realitás* megjelenítését szolgálja; vagy Klee törekvésében, aki szerint a láthatóvá tétel olyan művészi aktus jelent, amely intenzitásában felülmúlja a látható pusztá ábrázolását. Nála a láthatóvá tétel a valóság rejtett, belső rétegeire mutat rá, s munkáiban egy párhuzamos természet működik, ahol a konkrét formák lehetnek szokatlanok – itt és most nem léteznek –, de a törvények ugyanazok.

A realizmus – vagy akár naturalizmus – egy végletes felfogása felé mutat, amikor a készen talált valóság egyszerűen a kép elemévé válik – mint elsőként a kubista kollázsban, majd sokkal inkább és sokkal következetesebben az újrealistáknál, ahol is „a valóság fölülmúlja a fikciót” – vagy a maga primer állapotában egyszerűen felmutatásra kerül, mintegy a valóság művészi feldolgozásá-

nak és átalakításának kerülőútját kiiktatva.

Egyféle realizmus-adalék a gesztuskép – action painting – Werner Hofmann által is képviselt értelmezése, mely szerint a „kép, mint cselekvés” a művész egyéb élet-cselekedeteivel azonos nevezőre, azonos „ontológiai síkra” kerül. A hordozón megjelenő nyom az őt létrehozó mozdulatra vonatkozik, végső soron a cselekvő embert jelenti, megkérdőjelezve művészet és élet megkülönböztetését – „a művész életrajzában részévé válik”.

Valamit ábrázolni, vagy primer valóságként megjeleníteni lényeges különbség, s az újabb kori művészeti pozíciók fontos törekvése az utóbbit célzó gesztusokban kifejezésre juttatni gondolatokat. Ebben az újszerű szemléleti közegben azonban már az elméletnek is fontos szerep jut. Danto megfogalmazásában az elmélet „valami olyan erőteljes dolog, amely képes leválasztani a tárgyakat a világról és aztán egy különböző világ, egy *művészi világ*, az *értelmezett dolgok* világa részeivé tenni őket.” (Danto, 2003. 133.)

A realizmus ilyen végső formáját célzó törekvésekre példák Pawel Althamer munkái is, melyek a mesterséges és reális/természetes ellentétpárja ütköztetésén keresztül a hétköznapi cselekvés szférájába terjesztik ki a művészi gesztust. Például egy mindennapos utcai jelenetet látunk, de nem lehetünk biztosak benne, hogy ez egy spontán jelenet-e, illetve annak bizonyos résztvevői természetes viselkednek-e, avagy játszanak. Beuys szociális plasztika koncepciója magát a társadalmat tekinti „nyersanyagának” – s innentől értelmetlenné is válik a realizmus hagyományos meghatározása.

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. Példának okáért a realista-absztrakt ellentétpár is téves gondolatmenet eredménye ezen összefüggésben. A „természetelvű” kifejezés – szintén e félreértésből származó – hagyományos jelentésében vett használata pedig merő értelmetlenség, hisz egy absztrakt kompozíció is építhet a természet elvei szerint. A külső hasonlóság ugyanis nem „elvi” szintje a természetnek.

Jegyzetek

- 1 Ennek az általam régebben lejegyzett Jung-idézetnek utólag sajnos nem sikerült fellelnem a forrását.
- 2 Lásd E. H. Gombrich (1982): Illúzió és művészet. In R. L. Gregory és E. H. Gombrich (szerk.): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest. 197-246. o.
- 3 Ez természetesen messzemenően kihatott a műalkotás „olvashatóságára” is.

Irodalomjegyzék

- Benhamou-Huet, Judith (2002): *A művészet mint üzlet. A műkereskedelem és az aukciók világa*. Glória Kiadó, Budapest. 41.
- Bruner, Jerome S. (1997): A kognitív fejlődés folyamata. In Bernáth László és Solymosi Katalin (szerk.): *Fejlődéslélektani olvasókönyv*. Tertia Kiadó, Budapest. 167-179. 168.
- Danto, Arthur C. (2003): *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Enciklopédia Kiadó, Budapest. 81. 159. 133.
- Eisler János (2004): Utószó. In Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft, Debrecen. 190.
- Eliade, Mircea (1993): *Az örök visszatérés mítosza*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 50. 51. 61.
- Gogol (1984): *Az örült naplója. Pétervári elbeszélések*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 152.
- Gombrich, E. H. (1982): Illúzió és művészet. In R. L. Gregory és E. H. Gombrich (szerk.): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest. 197-246.
- Goodman, Nelson (2003): Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex, Budapest. 41-101.

- Hamvas Béla (1995): *Scientia sacra I*. Medio Kiadó, Szentendre. 169. 171.
- Hintikka, Jaakko (2003): A fogalom mint látvány. A reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex, Budapest. 149-169.
- Hofmann, Werner (1990): *Törésvonalak*. Corvina Kiadó, Budapest. 88.
- Jung, Carl Gustav (1995): *Az archaikus ember*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 49-50. 67-8. 68.
- Koeppin, Dieter: Interjú Joseph Beuyszal 1976. december 1-én. In *Balkon* 2000/12. 18. és 2001/01.
- Léger, Fernand (1976): *A festő szeme*. Gondolat Kiadó, Budapest. 14. 163.
- Mérei Ferenc és V. Binét Ágnes (1998): *Gyermeklélektan*. Medicina Rt., Budapest. 62.
- Nietzsche, Friedrich (1986): *A tragédia születése*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 102.
- Pléh Csaba (2007): A művészeti változás pszichológiai megközelítései: természeti és társadalmi evolúció és a művészet. In Kürti Emese (szerk.): *Művészet mint kutatás*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest. 80.
- Read, Herbert (1968): *A modern festészet*. Corvina Kiadó, Budapest. 63.
- Tillmann J. Attila és Monory M. András: Ezredvégi beszélgetés Hans Belting művészettudóssal. In *Balkon* 1996/10, 11. 2-8.
- Tucker, Paul (1996): *Tai Chi*. Alexandra, Pécs. 7.
- Zrinyifalvi Gábor (2002): *Ez pipa. Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza*. Kijárat Kiadó, Budapest. 243.