

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

A valóság mint képkalkotó elem

A tárgy jelentésváltozása a műalkotásban

DLA értekezés

Ficzek Ferenc

2008

Témavezető: Tolvaly Ernő egyetemi tanár

Teoretikus konzulens: Dr. habil Maurer Dóra egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

Bevezetés	4
A valóságról	
<i>A valóság fogalma</i>	7
<i>Valóság és művészet viszonya</i>	8
<i>A valóság mint jelentéshordozó</i>	9
A kontextusról	
<i>A kontextus mindenkori jelentősége a jelentés tükrében</i>	12
Tárgy és környezete	
<i>Az ábrákról</i>	13
<i>Az elhelyezés szerepe – a kompozíció</i>	13
<i>A környezet kontrasztteremtő ereje</i>	15
<i>Vizuális formák fogalmi jelentése</i>	19
<i>A kontextus szerepe a képzőművészeti alkotásban</i>	23
<i>A múzeumi tér</i>	27
<i>Tárgy és elhelyezés</i>	33
<i>Tárgy és természeti környezet: a Pécsi Műhely land-art tevékenysége</i>	37
Tárgyátalakítás – tárgytorzítás	
<i>A formai karakter mint jelentéshordozó</i>	49
<i>Jan van Eyck: Madonna a templomban</i>	50
<i>A méretnövelés mint művészi eszköz</i>	52
<i>A tárgyátalakítás egyéb módjai</i>	56
Tárgyak egymással való kapcsolata – tárgyösszeépítés, kollázs, asszemblázs	64
A kiegészítés mint jelentésmódosító tényező	72
Elekes Károly: <i>Tunning</i>	79
Mimézis és illúzió	
<i>A mimetikus igény</i>	85
<i>Formalehetőség és műlogika</i>	86
<i>A (ki)választás szerepe</i>	88
<i>Az illúzió mint képzőművészeti eszköz</i>	90
A szöveg jelentésbefolyásoló szerepe a képzőművészeti alkotásban	96
Gyenis Tibor munkáiról	102
Összegzés	119

Melléklet

<i>A perceptuális szerveződés elvei</i>	122
<i>A mimézis fogalma Władisław Tatarkiewicz (2000) tanulmánya alapján</i>	128
<i>Gyenis Tibor és a Pécsi Műhely kapcsolata</i>	132
<i>Egy kortárs parafrázis Gyenis Tibor munkái kapcsán</i>	136
Irodalomjegyzék	137
Képjegyzék	141
Szakmai önéletrajz	147

Bevezetés

Disszertációm témaválasztását saját alkotói tevékenységem problémaköre inspirálta. Ez utóbbi körvonalazódása és folyamatos alakulása két meghatározó élményen alapszik, melyek még a graduális képzés ideje alatt értek.

1997-ben lehetőségem volt részt venni Lantos Ferenc közvetítésével egy képzőművészeti papírmerítő táborban Lipótfán, melyet Lieber Erzsébet és Jancsikity József szervezett. A papírmerítés számomra újonnan megismert technikai eljárásnak számított, amelyben elsősorban nem a rostok színezhetősége, vagy a papírmassza plasztikai alapanyagként való felhasználásának lehetősége jelentett izgalmat, hanem a merített rétegek közé helyezhető, és ezáltal a papír anyagába szervesen beépíthető „idegen” anyagok (például növényi részek: levelek, szárok, virágok) jellegzetes alakító hatása.

Valójában nem tudtam függetleníteni magamat attól a tényről, hogy az alkotótelepen a papírral mint *anyaggal* dolgozunk. Látva a többiek születendő alkotásait, csak fokozódott bennem az a feszültség, amely az anyaghasználat indokoltságának megkérdőjelezéséből származott. „Miért éppen papír?” – tettem fel magamnak a kérdést már az első napokban. Kissé csalódottan néztem, ahogyan a nálam jóval idősebb alkotók a színezett papírmasszából geometrikus kompozíciókat építgetnek, vagy „agyagként” használva plasztikák létrehozásával foglalatostkodnak. Nem éreztem esetükben a papírnak mint anyagnak a jelentőségét. Ilyen erővel akár akvarellal is festhettek, illetve valódi agyaggal is szobrászkodhattak volna. Számomra lényegi kérdés volt, hogy a létrehozott alkotás önmagában is indokolja, miért abból készült, amiből, és miért úgy, ahogyan.

Ennek fényében, természetes, hogy magának a papírnak a jelentőségéből indultam ki. Az sem meglepő, hogy számomra ez a matéria elsősorban mint *hordozófelület* kapott (és kap még most is) hangsúlyt, amelyre írni, rajzolni, festeni lehet. Így rögtön megfogalmazódott bennem az alapkoncepció: mivel a papírlapot jelen körülmények között én hozom létre, és kedvemre alakíthatom azt, valamint utólag rajzolhatok és festhetek rá, vajon miként válik összefüggő szerves egységgé ez a két tényező? Mit kell ráfestenem az általam létrehozott felületre és hogyan, illetve milyen módon alakítsam, manipuláljam a papír anyagát úgy, hogy az a rákerülő motívummal ne csak „köszönő viszonyba”, de elválaszthatatlan, egymást kölcsönösen feltételező kapcsolatba kerüljön? Kézenfekvőnek tűnt a legegyszerűbb megoldás: a cellulózzréteg alól előtűnő valódi tárgyi formát fogom folytatni a papírra festve. Így egyszerre jelenik meg a „valóságos” és a „festett” motívum, az „eredeti” és az „eredeti képe” (vagy naturalisztikus vagy absztraktabb formában). A két

minőség kapcsolata pedig meghatározza mindkettő szerepét: a kiegészítés mikéntjétől függően átértelmezik egymást, vagy újabb jelentésrétegekkel gazdagítják primer tartalmukat.

Az alkotótevékenységemet meghatározó másik körülmény abból a helyzetből adódott, hogy a rendelkezésemre álló vakrámához nem volt megfelelő méretű festővásznak. Az anyagot mégis felfeszítettem a keretre, amely alól kétoldalt kilógott a gyalult lécz. Gyakorlatilag a négyszögletes fakereten egy keskenyebb vászoncsík volt látható. Nem zavart a látvány, sőt azon kezdtem tanakodni, hogy miként tudom felhasználni ezt a szituációt. Hogyan tudom ezt az esetleges, látszólag szorult alaphelyzetet erénnyé, szándékolt kompozíciós elemmé változtatni? Vagyis: mit fessek a vászonra? A nyári papírmerítő tábor friss tapasztalatai még „munkáltak” bennem, így hamar világossá vált a megoldás: magát a keretet fogom folytatni a vásznon, emezt csak ott lealapozva, ahová a festék kerülni fog. Így ugyan egyértelműbb lesz a festés ténye, de a látványhoz azért annyira ragaszkodom, hogy ez mégse váljék rögtön felismerhetővé. Az így kialakult koncepciót folytatva, egy öt munkából álló variációsort készítettem, amely a graduális képzést lezáró diplomamunkám részét képezte. (1999-ben elkészített diplomamunkám három részből állt: a fent említett vászon–keret szituációra épülő, a papírmerítést felhasználó és a fotótechnikát alkalmazó munkákból. Tulajdonképpen a doktori képzés során is ezt a három meghatározó irányt bővítettem ki és fejlesztettem tovább.)

Jól látható, hogy akár a papírmerítést alkalmaztam, akár a fa és vászon fizikai kapcsolatát vettem alapul, vagy akár fotóalapú „valóságreszletekből” indultam ki, minden esetben a „folytatás-kiegészítés” műveletével éltem. Alapvetően két minőség ütköztetése érdekelt: az objektív, rajtam kívül álló tárgyi valóságot jelentő természeti vagy mesterséges formák, és az általam létrehozott, egyfajta „belső valóságból” táplálkozó rajzolt, festett formák együttes megjelenése/megjelenítése. Ennek a mikéntjéből származó kölcsönhatások, képi-fogalmi jelentésváltozások, egymásra hatások és értelmezési lehetőségek feltérképezése motivált. Röviden a *kontextus* kérdésköre, a *viszonyhelyzetek* vizsgálata, az *összefüggésrendszer* fontossága. Mindezen fogalmaknak – egy jóval tágabb körben értelmezve őket – az egyéni és kollektív létezés is meghatározó ereje, sorsformáló és ezt a létezést eldöntő, az értelmezést hol megkönnyítő és hol megnehezítő szerepe foglalkoztatott és foglalkoztat.

Dolgozatom csak közvetve tér ki az utóbb jelzett vonatkozásokra, és elsősorban a vizuális jelenségek vizsgálatára szorítkozik. Jóllehet gondolataim összerendezése és meglátásaim megfogalmazása során óhatatlanul érintek olyan tudományterületeket,

amelyeknek nem vagyok szakértője, ám a kifejtésre váró téma rákényszerít, hogy egyéni nézőpontból ugyan, de kölcsönözsek a művészettörténet, az esztétika vagy a filozófia szótárában is fellelhető fogalmakat, kifejezéseket. Az esetlegesen ebből adódó félreérthetőbb helyzeteket igyekszem tisztázni az adott helyen. Hasonló okból lehetnek tartalmi részek, amelyek elnagyoltnak tűnhetnek, de írásomat elsősorban mint *alkotó* vetem papírra, így saját tapasztalataimra építve a hangsúly is az ezáltal meghatározott irányba tolódik el. Részben önkényesnek tűnhetnek adott esetben a felhozott képi példák és idézetek, vagy éppen hiányosnak tetszhet az utalások és hivatkozások listája, ám remélem, ha nem is kimerítő, de átfogó képet tudok adni az általam fontosnak gondolt problémakörrel.

Doktori értekezésem felépítése a következő: a bevezető után igyekszem meghatározni a *valóság* általam használt fogalmát, annak a művészethez való viszonyát és jelentéshordozó szerepét. A mindenkori jelentés kapcsán írok a *kontextusról* mint dolgozatom központi motívumáról, majd négy nagyobb egységre bontom a témát: (1) *Tárgy és környezete*, (2) *Tárgyátalakítás-tárgytorzítás*, (3) *Tárgyösszeépítés* és (4) *Tárgykiegészítés*. Mindegyik nagyobb rész további egységekre bomlik a logikai tagolás szükségességétől, illetve az altéma kifejtésének mélységétől függően. Az ezt követő részben a *kiegészítés* műveletének (át)értelmező jellegét hangsúlyozom, és Elekes Károly: *Tunning* című sorozatával foglalkozom. A bemutatott alkotásokkal összefüggésben kitérek a *mimézis* és az *illúzió* jelentőségére, majd külön fejezetben a *szöveg jelentésbefolyásoló szerepét* is megemlítem. Szándékom egy következetesen végigvitt gondolatmenet, melynek betetőzéseként Gyenis Tibor műveit elemzem, mert úgy vélem, alkotásai szinte pontról-pontra érintik és karakteresen meg is jelenítik azokat a témákat, amelyekre dolgozatomban koncentrálok. Végezetül általános konklúzióként pontokba foglalom a leírtakkal kapcsolatosan tett megállapításaimat, mintegy a szűken vett szakmaiság keretét kitolva, tágabb értelmezési vonatkozásoknak adva lehetőséget.

A doktori képzés alatt végzett egyéni alkotói programom ismertetését külön fűzve mellékelem az értekezéshez, mivel nem kívántam a dolgozat közvetlen témájául „saját magamat” megtenni, valamint a megengedett terjedelem sem tette volna lehetővé az egybekötést. Minthogy azonban az imént felvázolt tematika szorosan kapcsolódik egyéni szakmai programomhoz, sőt valójában ez utóbbi inspirálta az előbbit – erre utaltam a bevezető elején is –, nem tekinthetek el annak bemutatásától.

A valóságról

A valóság fogalma

Dolgozatom címében a *valóság* fogalmát szerepeltetem a képalkotás összefüggésében. Írhattam volna „természeti formákat” is, de ez utóbbi – mint a továbbiakban kiderül –, nem teljesen fedné le azt a jelenséghalmazt, amelyet egy sokkal szélesebb spektrum ölel fel.¹ Jóllehet saját képeimen szinte kizárólag nem mesterséges anyagokat és tárgyakat használok, valamint a fotóalapú munkák esetében a fényképen szereplő formák többségét is a természet alkotta, mégis számomra mindezek a rajtam kívül álló „*tágabb*” valóság megtestesítői.² Igyekszem nem belekeveredni az olyan paradox gondolatfolyamokba, miszerint én is a valóság része vagyok, és ebben a minőségben a „belső” és a „külső” valóság fogalmi megkülönböztetése irreleváns, de kénytelen leszek a tisztázás reményében megkockáztatni ilyen és ehhez hasonló, mégoly zavarosnak is tűnő kijelentéseket.

A valóság és az arról alkotott belső képünk (vagyis amit valóságnak hiszünk) ekvivalenciájára vonatkozó nézetekkel nem szándékozom részletesen foglalkozni. Malevics ugyan 1923-ban erről azt írja, hogy „... a természet valósága még csak nem is hasonlít arra a torzképre, amely a valóságról az ember tudatában él.” (*Malevics*, 1986. 16.), és – teszem hozzá – ez alapjaiban határozza meg az emberi létezés minden pillanatnyi aspektusát, így az alkotás aktusát is, sőt az „objektív valóság” értelmezhetősége is kérdéses,³ mégsem gondolom, hogy ennek részletes és direkt vizsgálata megkönnyítené eredeti témám kifejtését. Ezért az egyszerűség kedvéért *valóság* fogalmán a továbbiakban mindig azt értem, amit a „józan paraszti ész” általában annak gondol: leggyakrabban a tárgyi valóságként megnyilvánuló jelenségek halmazát. E tárgyak, legyenek akár természetes, akár mesterséges eredetűek, nem pusztán anyagi létezők számomra, hanem (fizikai és szellemi) energiák összesűrűsödései; (képi, fogalmi és egyéb) jelentést hordozó szubsztanciák. Szintén Malevics írja a már idézett művében: „A szék, az ágy vagy az asztal nem funkciójuk, hanem plasztikus érzetek formai kivetítései...” (U.o. 96.) Tehát az „ülés”,

¹ „A valóság tágabb fogalom, mint a természet, mivel az emberi alkotásokat is magába foglalja.” (*Tatarkiewicz*, 2000. 212.) – Ugyanakkor azt is mondhatnánk, hogy az ember maga is a természet része, ugyanolyan természeti „képződmény”, mint például a természetzhangya, és hasonlóan a természetvárhoz, az emberi alkotások is a természet részét képezik. Általában ezt mégsem így gondoljuk. Ezért a természet fogalmát a szokásos értelemben használom.

² Külön filozófiai fejtegetés témája lehetne a szubjektum határain kívül álló „objektív valóság” vélt vagy valós léte, de ennek a problémának a körbejárására nem vállalkozhatom. Néhány utalással a továbbiakban azért érintem e kérdést.

³ „Az előítéletek hatására mi már egy konstruált-értékelt, tehát egy átfestett világgal szembesülünk, ám magukat az előítéleteket csak ritkán »látjuk«.” (*Almási*, 2003. 46.)

a „fekvés”, az „alátámasztás” érzeteinek materializálódott formái. Mindezek tükrében, amikor a szuprematizmus megalkotója „érdektelennek” tartja a tárgyiságot, és egyedüli meghatározónak jelöli az *érzetet*, valójában nem a valósággal, hanem a valóság addig elfogadott és egyedül helyesnek vélt ábrázolásmódjával szakít.⁴ (Malevics, 1986. 65.) A valóság fogalmát kitágítja a tárgyiságot nélkülöző absztrakt formavilág sajátos jelenségeire. Valójában ez az aktus összecseng azzal a nézettel, hogy bár a művész mindig a valóságból indul ki, ezt anélkül teszi, hogy szolgálisan másolná azt, sőt a lényeg kiemelésével utánzat helyett egy újabb, ám ugyanolyan érvényű valóságot hoz létre. Ez az új valóság pedig visszautal az eredetire, ezáltal elősegítve annak mélyebb megértését.

Valóság és művészet viszonya

Brassai *Beszélgetések Picassóval* című könyve előszavában a következőket mondja Illyés Gyulának: „Mivel az ábrázolnivaló teljességgel utánozhatatlan, a föladat csak az, hogy lényegét, a mondanivalóját le tudjuk fordítani, valami közös nyelvre. De épp ez készlet bennünket valamiféle újratereztésre, az, hogy az ábrázolandó lényegéhez mindenképpen hűségesek maradjunk, hogy azt el ne áruljuk... Ez az ádáz hajsza, hogy megeljük a *hasonlóságot* (...), messzibb visz a képzelet és a lelemény »szabad« területeinél.” (Brassai, 1968, X.) Ez az alkotói törekvés köszön vissza Albert Camus-nél is, amikor a művészet céljáról elmélkedve megállapítja, hogy az nem egyéb, mint más formába önteni a valóságot, de megőrizve azt, „hiszen [a művészet] belőle meríti érzelmi töltését”, „amely valóság nélkül semmi (...), [bár nélküle] nem sokat ér a valóság.” (Camus, 1972. 352.) Tatarikiewicz szavaival élve: „Ha elfogadjuk a valóság régi fogalmát, különös dologra derül fény: művészet *nincs meg valóság nélkül*, valamilyen módon felhasználja azt, még akkor is, ha *nem képes* valóban *reprodukálni a valóságot*, annak cseppfolyós és sokféle természetéből fakadóan. A mi korunknak megfelelő nézet nem annyira az, hogy a művészet felhasználja a valóságot, mint inkább az, hogy *nincs más választása*. Még Picasso is azt mondta, hogy e nélkül nem lehetséges művészet.” (Tatarikiewicz, 2000. 210.)

Az imént idézettek tükrében úgy hiszem, nem tévedek nagyot, ha azt állítom, hogy a valósághoz való ragaszkodás nem szellemi béklyó, és nem is a szerényebb alkotókészség jele. Nem lustaság és nem gyávaság. A valósággal (kiváltképp a természeti valósággal) való szorosabb kapcsolat létjogosultságát nem csak a művészetnek mint sajátos

⁴ Malevics néhány képkompozíciójának címe: *A repülés érzete*, *Fémből készült lant érzete*, *Áramlás érzete*, *Az elhalványulás érzete*, *Mágneses vonzás érzete*

*megismerési formának*⁵ a lehetséges értelmezése indokolja, hanem az a reális és olykor bekövetkező veszély is, amely a műnek nevezett alkotást fenyegeti, amikor a valóságtól való túlzott elszakadás miatt szellemi értelemben önmagába zárul, és ezáltal életidegen, sajátmagát is meghazudtoló hamis állítássá válik. „Ha elvész a kapcsolat az emberi tapasztalás teljes vonulatával, az eredmény nem művészet, hanem formalista játék az alakzatokkal vagy üres fogalmakkal.” (Arnheim, 1979. 168.) Ezen csapda elkerülésére az egyik legkézenfekvőbb (ha nem egyedüli) megoldás (a vizuális művészetek esetében) a *látványból való kiindulás*. Persze az „emelkedettebb szellem” (Wright, 1974. 10.) a Természet tanulmányozásából való okulás lehetőségén nemcsak az alakzatok pusztá ábrázolásának elsajátítását érti, „hanem valami elvontabbat: azt a vitális ellentmondást, ami e formák »halott« jellege és a beléjük zárt élet elevensége között feszül. Egyáltalán: az *élet metaforáját*.” (U.o.) E gondolat fényében nem túlzó az alábbi megállapítás: „...annál jobb egy műalkotás, minél teljesebb, minél alkotóbb módon tárja fel a belső természetet, legyen bármi is a kifejezés eszköze.” (Természetesen Wright „minden ok és okozat lényegét” érti. [Wright, 1974. 10.]) Ezért is jelenthet valós alkotói problémát a kérdés: vajon „a valóság mekkora adagját kell ballasztként magára vennie a műnek, hogy el ne tűnjék a felhők között, de ne is vánszorogjon ólomlábakon?” (Camus, 1972. 353.)

Ez a felvetés óhatatlanul is átvezet a mimézis és az absztrakció összetett problémakörére, mellyel külön fejezetben, a dolgozat 85. oldalán foglalkozom részletesebben. A téma bővebb kifejtésére és példák bemutatására ott nagyobb lehetőségem nyílik.

A valóság mint jelentéshordozó

Amint a fejezet második bekezdésében utaltam rá, a valóság jelenségeit jelentéssel rendelkező tényezőknek gondolom. Kutatásom szempontjából részletkérdés, amit Almási Miklós tesz fel ezzel kapcsolatban: „...vajon a beszélt révén előbb jelent-e meg a jel és jelölt megkülönböztetése, vagy a természeti formák mindig is kihívták a jelentés kereső magatartást: a villámtól a madarak reptéig.” (Almási, 2003. 118.) Az erre vonatkozó „tyúk-

⁵ Általában a művészetet (ön)kifejezési formának tekintjük, de általa gyakran olyan speciális ismereteket is szerezhetünk, amelyre például a tudomány segítségével nem tehetünk szert: a művész adott esetben szintén elemez, vizsgál, összefüggéseket keres, ezeket mégsem csupán a „száraz tények” számbavételével teszi, hanem érzelmi töltést adva munkájának, lelki tartalmakat érint és mozgósít. Jean Clair művészettörténész és író szavait idézve: „A tudomány irányítja a világot, a művészet lakhatóvá teszi, ez két különböző dolog. A művészetnek továbbra is megmarad a mágikus szerepe, aminek lényege, hogy közelebb vigyen a valósághoz, amelyben élünk, miközben a tudomány folyamatosan elemzi és megoldja ezt a valóságot, egyre kisebb, lakhatatlan méretű részekre bontva a világot.” (Monory és Tillmann, 1998. 92.)

tojas” kérdés nem változtat a tényen, hogy az emberi értelem jelentést tulajdonít mindennek, ami felkelti figyelmét. Jelentést, mely az ember számára a *létezés magyarázatának* ígérését jelenti, akár a világ jelenségeire, akár saját magára vonatkoztatva.

Jelentésről beszélve egyszerre gondolok fogalmi és képi jelentésre. E kettő egyértelmű megkülönböztetésével és az ezt indokoló sajátosságaikkal a következő fejezetben foglalkozom. A jelentést legtöbbször azonban általános fogalomként használom. Nem kívánok belebonyolódni olyan fejtegetésbe, amely azt boncolgatja, hogy milyen önmagában is meglévő jelentése lehet például egy fának, vagy hogy beszélhetünk-e egyáltalán ilyesmiről; továbbá a fa mint szimbólum, miként jelenik meg különböző kultúrákban, milyen szerepet tölt be például egy gyűjtögető busman vagy épp egy neves műbútorasztalos életében. Sokkal inkább az érdekel, hogy a megszokott jelentéseken túl a valóságselemek (akár egy rajzolt pont is), milyen jelentésváltozásokon mennek keresztül, milyen újabb jelentésrétegeket vesznek magukra vagy veszítenek el azáltal, hogy az alkotói aktus, illetve a művészet alapanyagául „szegődnek”.

„...a művészet nem a valóságban tetten érhető jelentést mutatja fel, hanem a valóságot ruházza fel új jelentéssel...” – hangoztatja Magritte (2002. 88.), de ez csak a reprodukálói szándék elvetésére igaz, hiszen a művészi munka oka és talán célja is, hogy végső soron valamivel *többet*, de legfőképp valamennyire *mást* tudjunk meg a világról (a valóságról), önmagunkról és e két tényező viszonyáról.

Almási a művészet révén nyert tudás „tudni milyen”-jével egészíti ki Gilbert Ryle meglévő kategóriáit: az elméleti tudás „tudni mit”-jét és a gyakorlati tudás „tudni hogyan”-ját (Almási, 2003. 52.),⁶ ezzel esszenciálisan más minőségű ismeretszerzési lehetőséget tulajdonítva a művészetnek. Ezt a minőségi különbséget a *megismerés* és a *tapasztalás* fogalmának gadameri szembeállításával pontosítja. Míg az előbbi tisztán az értelem pallérozása, újabb és újabb adatokkal gazdagítva a már birtokolt tudás mennyiségét, addig az utóbbi „a megsemmisülés és feltámadás hullámvasútja”, mely tapasztalatszerzés „csak csalódásokon keresztül” lehetséges – „...ennyiben a belátás [tapasztalás] mindig tartalmazza az önismeret mozzanatát.” (U.o. 53.)

⁶ Már Arisztotelész (2002) is megkülönbözteti a tapasztalati tudást az elméleti tudástól, mindkettő *együttes* meglétét tartva fontosnak: „a tapasztalat emberei ugyanis tudják a kicsodát, de nem tudják a miértet, - az elméleti tudósok pedig a miértnek és az okoknak az ismerői.” (U.o. 38.) Továbbá felállít egy sorrendiséget, hogy mely tudás tekinthető elsőbrendűnek: „...a gyakorlati tapasztalat embere bölcsőbb, mint akinek csak érzékletei vannak, s a művész bölcsőbb a gyakorlat emberénél, a műépítő a munkásnál és a szemlélő tudományok az alkotónál.” (U.o. 39.)

Egyszerűbben fogalmazva a művészet általi tudásszerzés nem csupán az értelmi gyarapodást célozza, sokkal inkább a lelki „megértést” segíti, ezáltal teremtve egyensúlyt emberi mivoltunk összetettségében.

Ennek lehetősége talán akkor a legnagyobb, ha a megszokott sémáktól merőben eltérő alternatívákkal szembesülünk. Témánkhoz igazítva e megállapítást: ha a megszokott jelentések is váratlan módosulásokon mennek keresztül, kiváltva belőlünk a meglepettség gondolkodásra serkentő érzését. Hiszen az alkotói tevékenység egyik leggyakoribb célja és egyben eszköze mindig is a *megdöbbenés* volt.

Malevics kétféle attitűdöt nevez meg az alkotói magatartáshoz kapcsolódóan. A haladó szellemű tevékenységhez sorolja a „feltaláló mérnök” valamint az „alkotó művész” tevékenységét, mint a „teremtő” erő képviselőit. Ezzel állítja élesen szembe a reprodukáló, a meglévő lemásolását végző embert, a hivatásos „ábrázolót”, aki legfeljebb csak ügyes „kivitelező” lehet. De egy köztes útról is említést tesz: „ez pedig a *kombináló, átalakító tevékenységnek a lehetősége*, amely részben (a fent említett értelemben) professzionálisnak is tekinthető, azonban mindig előremutató természetű, változtatásra törekvő.” (Malevics, 1986. 29. – *kiemelés tőlem*)

Meggyőződésem szerint ez utóbbi jellemzi saját alkotói gyakorlatomat is. Ezért fektetek dolgozatomban fokozott hangsúlyt azokra a képzőművészeti példákra, amelyekben egyértelműen tetten érhető a *valóság átértelmezésének*, és *új, más valóság teremtésének* szándéka. Olyan alkotók munkáival kívánom demonstrálni erről szóló gondolataimat, akik kapcsán érvényesnek mondható, hogy „...a művészet világkonstrukciójának végpontja: kiprovokálni, hogy *a befogadó újrendezze helyzetét a világban.*” (Almási, 2003. 53.)

Ez az állandó és folyamatos viszonyrendezési szándék az, ami engem is az alkotói munkára készítet. Olyan egyéni és személyes útkeresés, melynek eredményeképpen esetleg mások figyelmére is számot tartó tárgyi képződmények születnek. Szerencsés esetben ezeket a képződményeket alkotásoknak, még szerencsésebb esetben műalkotásoknak értékelhetjük. Véleményem szerint tehát nem művek létrehozása az elsődleges cél, sőt a művészi produktum csupán következménye egy sokkal fontosabb és eredendőbb motivációnak: egy újabb lépést tenni a szellemi és lelki kiteljesedés felé.

A kontextusról

A kontextus mindenkori jelentősége a jelentés tükrében

Az előző fejezetben már említettem, hogy az ember számára a valóságélemek jelentéssel bírnak. Ez azonban mindig adott viszonyrendszerben képzelhető el, azaz a megszokott értelmezési sémák is a jelentés relatív jellegét feltételezik. A *minden mindennel összefügg* gondolatát nem lehet figyelmen kívül hagyni az alkotói gyakorlatban sem, sőt valójában ennek tükrében nyer értelmet az az izgalmas kutatás, amelyre dolgozatomban vállalkozom.

Mielőtt a tárgyi világ elemeit felhasználó műalkotások elemzésébe kezdenék, hadd demonstráljam megállapításaimat absztraktabb formában, egyszerű ábrák segítségével. Elsősorban vizuális összefüggéseken keresztül kívánom a jelentést meghatározó tényezőket felvázolni. Az egyszerűbb rajzok példaként való bemutatása szintén az egyértelmű helyzetek feltérképezését célozzák. Az összetettebb, értelmezési lehetőségekben is gazdagabb és ezért jóval bonyolultabb viszonyrendszereket megjelenítő képzőművészeti munkák felsorakoztatásához csak ezt követően folyamodom. (Itt kívánom megjegyezni, hogy a dolgozatban egységesen az „ábra” jelölés szerepel mind a tényleges ábrák, mind pedig a képek, műalkotások reprodukciói alatt. Ez az egyszerűbb és követhetőbb számozás miatt történt így. A szövegben szereplő ilyen jellegű hivatkozásokkor is gyakorta az ábra kifejezést használom.)

Dolgozatomban valójában egyugyanazon problémával foglalkozom, mégpedig a *kontextus* mindent meghatározó jellegével. Az arisztotelészi gondolat – mely eredetileg az irodalmi mű cselekményére vonatkozik – kiterjeszthető a tárgyalt téma gyakorlati vonatkozásaira: „...[a műalkotás] részeinek pedig úgy kell összekapcsolódnuk, hogy egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán széttessék és összezavarodjék az egész – hiszen ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek.” (*Arisztotelész*, 2004. 24.) Vagyis ebből következően bármely részelem létjogosultsága csakis egy nagyobb összefüggésrendszerben értelmezhető, és ez az összefüggésrendszer egyben meghatározza az adott elem egészben elfoglalt szerepét, bizonyos tekintetben a jelentését is.

Tárgy és környezete

Az ábrákról

Ahogy a 12. oldalon jeleztem, néhány sematikus ábra segítségével igyekszem demonstrálni annak fontosságát, amit a környezet, vagy éppen a környezetben való elhelyezés jelenthet egy tárgyi vonatkozású elem értelmezésekor. Tárgyi vonatkozású elemen minden olyan jelenséget értek, mint amelyet egy alakzat testesít meg az üres papíron. Ábráimon ez a kiindulási forma⁷ legtöbbször egy fekete négyzet. Erről szinte azonnal eszünkbe juthat Malevics hasonló című korszakalkotó műalkotása,⁸ melynek kapcsán ezt írja: „Én nem »üres négyzetet« állítottam ki, hanem a tárgynélküliség érzetét.” (Malevics, 1986. 66.) Esetemben azonban éppen, hogy a tárgyiságot szimbolizálja a fekete négyzet.

Az elhelyezés szerepe – a kompozíció

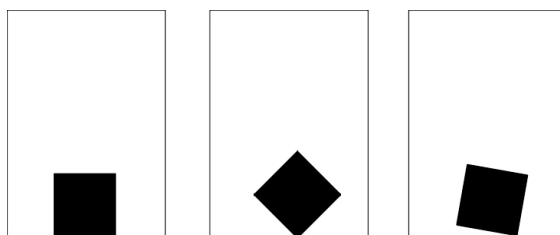
Egy sokak szerint semmitmondó szabályos síkidom elhelyezése az üres papíron nem nagy „kunszt” – gondolhatják azok, akik nem sűrűn foglalkoznak vizuális problémákkal. Azonban már a négyzet mérete, és amiről alább részletesen szó lesz, elhelyezésének mikéntje is meghatározó erejű. „A papírlapra húzott bármilyen vonal, az anyagból mintázott legegyszerűbb forma is olyan, mint a vízbe dobott kavics. Felbolygatja a nyugalmat, mozgósítja a teret.” – állapítja meg Rudolf Arnheim, és még hozzáteszi: „A látás akcióészlelés.” (Arnheim, 1979. 27.) Azaz aktív folyamat, amely megkívánja a percepció folyamatos feldolgozását: ismételten ellenőrzött hipotézisek felállítását, végül a vizuális ítélet megszületését. Valójában olyan alapvető törvényszerűségekről van itt szó, amelyek tudatos vagy tudattalan ismeretén alapul a művészi hatás kiváltása is. (Ezért a vizuális alkotótevékenységet folytató egyén szempontjából sem mellékes, hogy mennyire van tisztában az emberi látásérzékelés jellegzetességeivel összefüggésben lévő, a képi elemek dinamikus egyensúlyát meghatározó alapelvekkel.)

Visszatérve az elhelyezés problémájára: az alábbi ábrán három azonos méretű felületen egy-egy azonos méretű fekete négyzet látható. Mindegyik esetben a befoglaló

⁷ A köznapi nyelv szinonimaként használja a „forma” és az „alak” kifejezést, jóllehet az esztétika megkülönbözteti a kettőt: egy tárgy formáját együttesen alkotják a különböző vizuális elemek, úgymint a „kontúrok és vonalak, formák és színek, fény és textúra”. (Maquet, 2003. 53.) Jóllehet, a jelzett szakirodalom sem következetesen használja a fogalmakat, mert az előbbi felsorolásban a „forma” szó is szerepel.

⁸ Legismertebb *Fekete négyzet fehér alapon* címmel, de ismeretes egyszerűen *Fekete négyzet*-ként vagy *Négy oldal* megnevezéssel is. Valójában három változatban festette meg Malevics ezt a témát 1915-ben, 1924-ben és 1929-ben. Mindegyik kép más arányú és egyik négyzet sem geometriai pontosságú.

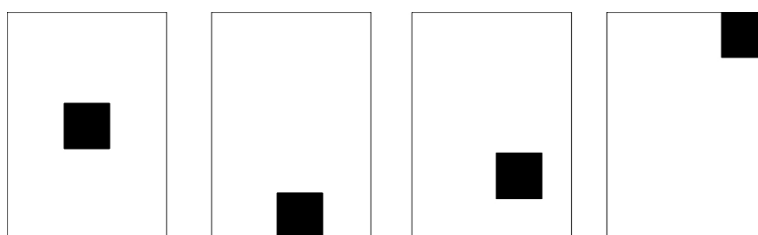
forma – amit azonosíthatunk az üres papírlappal is – legalján. A különbség csupán a négyzetek *állásában* mutatkozik.



1. ábra: Négyzet statikus, egyensúlyi és dinamikus helyzetben

Az első esetben a fekete négyzet statikus helyzetet képvisel. A második esetet már dinamikusabbnak érezhetjük, de inkább beszélhetünk egyensúlyi helyzetről. Míg a harmadik változat mutatja a legdinamikusabb pozíciót. Nyilvánvaló, hogy ez a szögletes forma sajátosságaiból következik (például egy szabályos körrel ezt nem tudnánk ilyenformán demonstrálni.)

Nemcsak az alapformánk *állása* meghatározó érvényű az észlelés keltette érzet szempontjából, hanem annak *helye* is a felületen. A következő ábrásor mindegyik tagján a négyzet állása megegyező (oldalai párhuzamosak a lapot jelölő téglalap oldalaival).

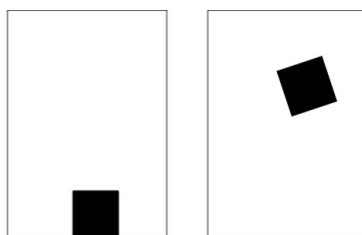


2. ábra: Négyzet különböző elhelyezkedései a felületen

Azonban hol a téglalap átlóinak metszéspontjában (tehát a lap mértani közepén), hol annak alján (érintve a lap szélét), hol a felület egy nem speciális pontján (általános helyzet), hol pedig a jobb felső sarokban látható. A statikus-dinamikus érzetminőségeink egyértelműen változnak a négyzet elhelyezkedésétől függően. Az átlók jelölte középpont odaszegezi a négyzetet a lap közepére (erőtéljes statikusság), a lap alján álló vagy fekvő négyzet (téglalap esetében nem lenne ezt gond eldönteni) szintén nyugalmi pozíciót képvisel (hiszen „lent” van, nem mozdul semerre). Az előzőekkel összevetve, lényegesen nagyobb dinamizmusról tesz tanúbizonyságot a harmadik eset. Sem a lap átlói, sem annak oldalfelezői nem szabják meg a négyzet lehetséges elmozdulásának irányát. Elvileg

bármerre kimozdulhat. A sorban negyediknek következő változaton szintén a felület egy speciális helyére került a négyzet: a lap jobb felső sarkába. Mintha „odaragadt” volna. A gravitációnak ekként ellentmondó helyzet feszültséget teremt. Ugyan a négyzet dinamikusnak tűnhet, főleg az első kettő alternatívához képest, de mégsem annyira, hogy mozgásérzetünk jelentős legyen.

Ezen tapasztalatok birtokában egyértelműnek látszik az alábbi két megoldás, amely a négyzet állásának és helyzetének felhasználásával a legnagyobb dinamika-kontrasztra törekszik.



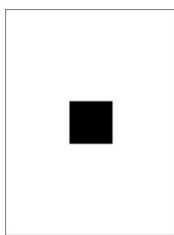
3. ábra: Négyzet abszolút statikus, illetve dinamikus helyzetben

A statikusság érzetének biztosítója a párhuzamos oldalállás és az alsó lapszélközépre illeszkedő elhelyezés. A lehető legdinamikusabb pozíció pedig a lapfelület felső harmadánál való és a párhuzamos vagy merőleges oldalállást kerülő helyzete a négyzetnek. Ez utóbbiról így fogalmaz Arnheim: „A képfelület vízszintes és függőleges irányait rendszerint a tér főbb irányjaival azonosítjuk, ahogyan mindennapos tapasztalataink során észleljük. Ezért a tárgynak a képfelületen való minden olyan elhelyezkedése, amely ellentmond a nehézkedési erő középpontjának, a tér fő irányainak – a vízszintes vagy függőleges tengelynek –, mozgásban lévőnek tünteti fel a tárgyat. Ezért van jelentősége a föntnek és a lentnek a képfelületen.” (Arnheim, 1979. 200.)

A környezet kontraszteremtő ereje

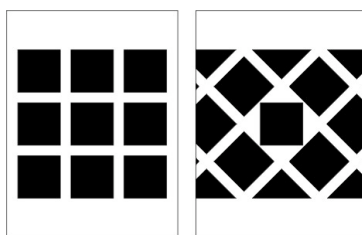
Maradjunk a fekete négyzet példájánál. Láthattuk, hogy már az elhelyezés módja sem mellékes, amikor vizuális kérdések kapcsán erőviszonyokról, vonzásról és taszításról valamint az ezeken keresztül megvalósuló érzetokről beszélünk. Visszautalva a fejezet elejére, azonban az egyes jelenségek nem önmagukban állnak a semmi közepén, hanem együttesen képezik a jelenségek világát, és kölcsönös egymásra hatás jellemzi őket. Az egyes részek valamint a rész-egész viszonya még inkább lényeges kérdése világunknak, így az annak egyik szegmensét képező vizuális világnak is.

Az alábbi ábrán csak egy fekete négyzet „árválnodik” a lap közepén. Önmagában van. Statikus helyzetű. Szimplán egy *fekete négyzet* – ezenfelül nem sokat jelent.



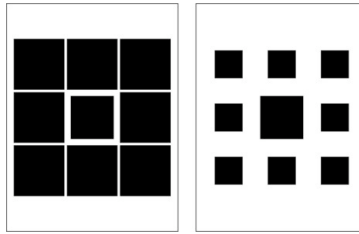
4/a. ábra: Fekete négyzet az üres papíron

Azonban rögtön megváltozik ez a helyzet, ha a négyzet „valamiféle” környezetet kap. És pontosan ezen a „*valamiféleségen*” van most a hangsúly. Játsszunk csak el a legkézenfekvőbbnek tűnő megoldásokkal! Ismételjük meg alapformánkat néhányszor, és helyezzük rendezett sorokba, oszlopokba a klónokat. Négyzetünk észrevétlenül tagozódik bele újonnan kapott környezetébe. *Egy* négyzet lett a *sok* közül, pontosabban a sok között. Már nem az egyetlen, a megismételhetetlen. „Személyisége” eltűnt. Ám egy egyszerű csavarral újra egyedi lehet. Változtassuk meg környezetét, és maga is újfent megváltozik! Egy aprócska művelet: egy negyvenöt fokos elforgatása a környező négyzetscsoportnak, és eredeti négyzetünk máris kitűnik a tömegből. Újra személyiséget kapott, egyedi jelentést. Most már kilóg a sorból, nem olyan, mint a többi.



4/b. ábra: Négyzet és környezete – „elforgatás”

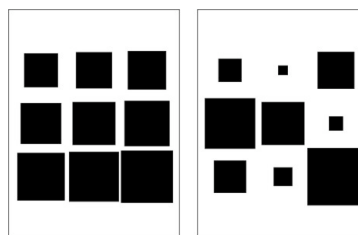
Az iménti logikát követve, újabb lehetséges környezet-átalakítási műveletre nyílik lehetőségünk: változtassuk meg a környező négyzetek méretét! Megdöbbentően erőteljes vizuális hatásra lehetünk figyelmesek.



4/c. ábra: Négyzet és környezete – „mérettorzítás”

Nem a jól ismert méret-illúziós ábrák⁹ tanulsága a szembetűnő jelen esetben (bár ez is lényeges változás lehet a négyzet megítélésében), hanem az a merőben eltérő vizuális jelentésmódosulás, amit a környezetváltozás az eredeti négyzet esetében előidézett: az első megoldásnál inkább érzékelünk fehér körvonalat, és egy a pozitív–negatív viszonyrendszerben végbement domináns metamorfózist; a második változat másfajta vizuális hangsúllyal ruházza fel a négyzetet: látszólagos méretéből adódóan tömege is megváltozott – első pillantásra: ő lett a „főnök”. (De gondolhatjuk akár azt is, hogy a sok kis „szemét” őt fogta közre, és most azt várják, mikor ronthatnak rá...)

A méretalakítás lehetősége nem merült ki a fenti két példával. Bizonyos szabályosságot vagy éppen szabálytalanságot is adhatunk ennek a folyamatnak (mármint a méretváltoztatás műveletének). Az eltérő tendenciák, alapvetően különböző vizuális rendet (rendezettséget) hoznak létre.



4/d. ábra: Négyzet és környezete – „rend és káosz”

A perceptuális szerveződési elvek (lásd a mellékletben: 122. oldal) között számon tartott *folyamatképzésnek* köszönhetően az első változat olvasata egy egyenletes méretváltozásra is utalhat. Folyamatos növekedést érzékelünk, ha balról jobbra pásztázzuk a sorokat, és átlós irányban is ezt láthatjuk. Vagy fordított esetben, jobbról balra, illetve átlósan, alulról felfelé követve a folyamatot egyenletes méretcsökkenésnek lehetünk tanúi. Bárhogy is

⁹ Például ugyanaz a forma kisebbnek tűnik abban az esetben, ha nálánál nagyobb formák csoportja veszi körül, mint amikor nála kisebb formáktól övezve jelenik meg.

értelmezzük az ábra első tagját, mindenképpen logikus összefüggést tapasztalunk. Ezzel ellenkezően, ha figyelmünk a második változatra terelődik, egy szabálytalan, kompozíciós szempontból talán kiegyensúlyozott, de rendezettségét tekintve semmilyen követhető logikát nem mutató szituációval találkozunk. Térérzetünk is merőben eltérő a két esetben.

Ez utóbbi példa kapcsán (konkrétan: a folyamatképzés mint látásszervező elv említésével) utaltam az alaklélektan híveinek eredményeire, akiknek egyes feltételezése már nem állja meg ugyan a helyét, de a vizuális minták alakká-szerveződésének törvényszerűségeit megfogalmazó kijelentéseik máig nem cáfolhatók meg. (Megállapításaiknak egyik vitatható pontja például az érzékelés szerveződési elveinek öröklött, velünk született jellegének hangsúlyozása és ezzel a múltbéli tapasztalatok, illetve a perceptuális tanulás szerepének figyelmen kívül hagyása. [Gregory, 1973]) A látvány egyes elemeinek mintázatba szerveződése számunkra azonban így vagy úgy, de mindenképpen valós jelenség: a részek egymásra hatását, valamint a rész-egész kölcsönös és dinamikus viszonyát feltételezi. Az általam szerkesztett ábrák tapasztalatai is azt erősítik, „hogymely részlet külső megjelenése az egész szerkezetében elfoglalt helyétől, az egészben betöltött szerepétől függ.” (Arnheim, 1979. 14.) Mindez szorosan összefügg a vizuális érzékelés alapvető jellegével: „Látni azt jelenti, hogy [a látvány egyes elemének] egy bizonyos pozíciót tulajdonítunk (...) az egészen belül: helyet a térben vagy egy beosztást a méretek, a tónusok vagy a távolságok mércéin.” (U.o. 22.)

Eddigi ábráim a vizuális kontrasztra építettek. A négyzetet választottam kiindulásul, elsősorban a mérettulajdonsággal manipuláltam, de bármely más látványelemre kiélezhettem volna demonstrációm. A szín, a tónus, vagy a formai karakter (hegyes-tompa, ferde-egyenes, kerek-szögletes, stb.) felhasználásával ugyanúgy felhívhattam volna a figyelmet a környezet jelentette kontextus fontosságára.

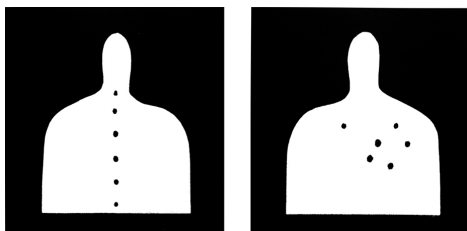
Ábráim elemzésekor „érzetekről” tettem említést, amelyek bennünk keletkeznek, amikor a formákat nézzük. Ennek valószínű magyarázatát Arnheim ekként foglalja össze: „A látóérzék által előállított képek különböző minőségei nem statikusak. (...) A vizuális élmény dinamikus. (...) Amit észlelünk, az valószínűleg mindenekelőtt irányított feszültségek kölcsönhatása. A feszültségeknek ez az együttese pedig egyáltalán nem olyasmí, amit a megfigyelő tesz hozzá – a maga saját logikája szerint – az egyébként statikus benyomásokhoz. Ezek a feszültségek bármely észleletnek éppoly szerves alkotórészei, mint a méret, az alak, a helyzet, vagy a szín. Mivel ezeknek a feszültségeknek nagyságuk és irányuk van, mint »pszichológiai« erők írhatók le.” (U.o. 22.)

Tulajdonképpen ezeknek a „pszichológiai erőknél” a meglétét és szerepét ismerte fel Malevics is az alkotóművész szemszögéből: „A művészi alkotás lényegét és jelentését azonban újra meg újra félreismerik, éppúgy, mint az alkotó munka lényegét általában; hiszen mégiscsak mindig és mindenütt az *érzet minden formaalkotás eredete.*” (Malevics, 1986. 72. – *kiemelés tőlem*)

Vizuális formák fogalmi jelentése

Gondolatmenetem szemléltetését olyan rajzokkal folytatom, amelyek vizuális jelentésükön túl egyértelmű fogalmisággal is rendelkeznek.¹⁰ Ábrázoló, illusztratív jellegük „megfoghatóbbá” teszik számunkra az elrendezés és jelentés viszonyát. A kontextus jelentősége nyilvánvalóbb módon mutatkozik meg segítségükkel.

Már egy egyszerű ponthalmaz is eltérő fogalmat jelölhet, attól függően, hogy milyen a halmazt alkotó elemek egymáshoz való viszonya. Réber László alább felhasznált novelláskötet-illusztrációja szemléletes példáját nyújtja ezen megállapításnak.



5. ábra: Pontok jelentésváltozása elrendezésük alapján (Réber László rajza)

Az első rajzon látható hat darab pont amint a sematikus emberfigura függőleges középvonala mentén végigfut, gombsor asszociációját kelti. Ugyanez a hat pont szórt elrendezéssel sokkal morbidabb jelentésre utal: a képet nézve egy „szitává lőtt” személyre gondolunk.¹¹ „Tárgyak vagy dolgok mindenfajta ábrázolása bizonyos hatást fejt ki a képfelületen, és felidézi a maga sajátos asszociációs irányát ugyanúgy, ahogyan egy pont, vonal vagy forma hat a képfelületen, és a tér különböző irányába kényszeríti a szemet. (...) Ahogyan térbeli rendet keresünk, és a képi erők összefüggései alapján egységes térbeli egészet alkotunk, ugyanúgy keressük a jelentés rendjét is, és képezünk a különböző

¹⁰ Nyilvánvaló, hogy képi jelentés nehezen képzelhető el fogalmi jelentés nélkül, hiszen a vizuális jelenségek többségét meg tudom nevezni, fogalmi úton le tudom írni. Kijelentésemmel mégis arra kívánok célozni, hogy egy egyszerű vizuális elem, például egy *pont* is jelölhet adott esetben lyukat, szemet, orrot, vagy akár – mint az 5. ábrán tapasztalhatjuk – ruhagombot.

¹¹ Persze lehetne akár egy ember formájú céltábla is, bár az első ábra „gombsora” ezt kevésbé valószínűsíti.

asszociációs irányokból közös jelentés-egészet”– állítja Kepes György (1979. 229.). „E szerint a felfogás szerint egy arc felismerése, egy fa szerkezetének felismerése annyit jelent, hogy meghatározzuk az egyes részek hovatartozásának valószínűségét. Így egy kör jelentheti a Holdat, egy szem íriszét, egy autó kerekét és ezernyi más dolgot.” (Gregory és Gombrich, 1982. 85.)

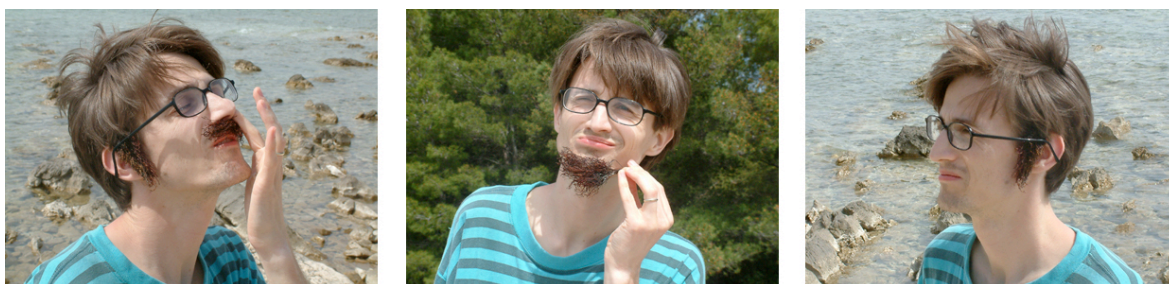
Erre a jelenségre épít Réber következő rajzán a tőle megszokott szellemességgel.



6. ábra: Többértelműség az elhelyezkedés alapján (Réber László rajza)

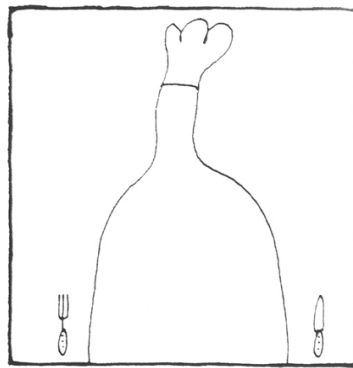
A bogáncsszerű forma szintén aszerint változtatja jelentését, hogy a nyúlfigura melyik testrészén talált magának helyet: a fejet egy-egy váll-lap formájában fogja közre; a mellkason mint kitüntetetés díszlik; a „nyúlcipőkön” sarkantyúként csillog.

Ugyanezt a „poént” játszotta el Benedek Barna is egy Krapanj partján talált tengeri moszattal: Az arcszörzötté változott vízi gyom helyétől függően lesz bajusz, szakáll vagy épp barkó.



7. ábra: Benedek Barna „moszat-vice” a krapanji alkotótelepen, 2003 (Fotó: Ficzek F.)

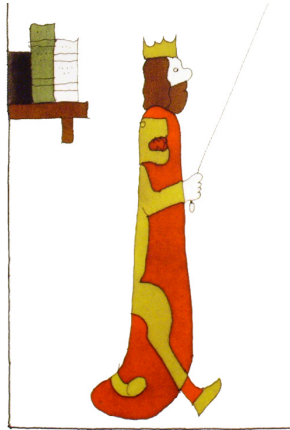
Visszatérve Réber László „rajzi rímeinek és rajzi metaforáinak” (Görgey, 2003. 36.) vizsgálatához, könnyen megállapítható, hogy azok eredetiségét olyan leleményesség adja, amely nem nélkülözheti a mesteri formaismeretet, és amely ezzel birtokolja a formakapcsolatok kifejezőerejének titkát is. Réber megannyi érzékletes rajzára jellemző, hogy „egy alak bizarr formája összecsendül egy másik tárgy formájával és csodálatosképp a kettő között tartalmi összefüggés is van.” (U.o. 36.) A *többértelműség*, minket nézőket is inspiráló effektusa, az alábbi képnek szintúgy sajátja.



8. ábra: Többértelműség formai analógia alapján (Réber László rajza)

A Chef mint egy óriási csirkecomb szurreális képzettársítás. A gasztronómiai témájú anomália valóban bizarr. A terített asztalt is eszünkbe juttató apró evőeszközök nélkül nem látnánk a kukta fején lévő főveget, vagy az úri tálalásnál használt papírdísz a lábcsonkon. „Az vagy, amit megeszel” – sejlik fel bennünk a mondás. És már bele is harapnánk az óriási ember-tyúkba, ahogy Chaplinnel majdnem megesett az *Aranyláz* című filmben.

A fenti példához hasonlóan a többértelműség olykor zavarba ejtő is lehet, de Rébernél ez elsősorban a humor forrása. Vajon melyik részlet kihez-mihez tartozik? Hogyan lehet közös egy határvonal, amikor az a valóságban csak egyetlen alak „tulajdona”? Az én karom nem folytatódhat a te kézfejedben, és a lábszáram sem tartozhat egyidejűleg hozzám is meg hozzád is. Ezért teszi komikussá az uralkodót a királyi palást oroslánja Réber rajzán (9. ábra): a kimért léptek tekintélyt parancsoló hatása azonnal szertefoszlik, amint az „élet és halál ura” egyszerre emeli lábát a ruháján látható és hatalmát jelképező címerállattal.



9. ábra: Többértelműség közös kontúr alapján (Réber László rajza)

Az optikailag csalóka ábrák is gyakran a többértelműségből adódó bizonytalanságunkat használják ki. „Egy arc körvonala egyidejűleg egy pohár, egy palack vagy egy szövegsor kontúrja is lehet. A közös vonal mint azonos optikai sajátosság térbeli egységet teremt a kétdimenziós felületen. Miután azonban különböző elemeket egyesít, különbségeik e kényszerű érintésük folytán optikai ellentmondásokat idéznek elő, amelyeket csak egy új, közös jelentés oldhat fel.” (Kepes, 1979. 108.) A kontúrok egyesítéséből adódó kettősértelmű vonalak a tér integrációját eredményezik.

Szintén a hovatartozás dilemmája vetődik fel annak a rajznak a szemlélésekor, melyet alább láthatunk.



10. ábra: Többértelműség közös kontúr alapján

A középső szem értelmezése attól függően változik, hogy a bal- vagy a jobboldali archoz rendeljük-e. Eszerint egyszer gonoszkodóan vidám, másszor meg szerencsétlenül szomorú kifejezést sugároz. Ebben az esetben is el kell döntenünk, melyik hipotézisnek adunk igazat.¹² „A látás akcióészlelés” – visszhangzik Arnheim 13. oldalán idézett kijelentése.

¹² Ehelyütt R. L. Gregory terminológiáját használom: „...mielőtt kiválaszthatnánk a »helyes« hipotézist (percepciót), sokféle »mintha«-jellegű, téves hipotézist (és percepciót) választunk ki, olykor egészen futólag.” (Gregory és Gombrich, 1982. 83.)

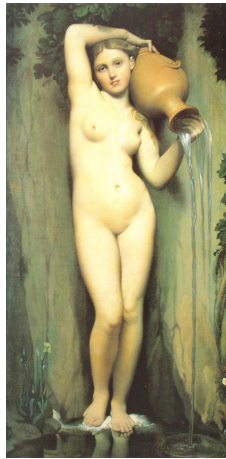
Azért foglalkoztam ennyit az eddigi ábrák és rajzok elemzésével, mert viszonylagos sterilségüknek köszönhetően segítségükkel talán sikerült *az egyik leglényegesebb pontig* eljutni, melynek valamilyen mérvű ismeretét egy képzőművészeti alkotótevékenység művelője sem nélkülözheti. Analógiákban gondolkodva ugyanezen alapoknak a megfelelőit megtalálhatjuk a zenei, az irodalmi, a színházi műfajok és a táncművészet gyakorlatában is. Leszűrhető tapasztalatait pedig az élet széles területére kiterjeszthetjük.

A szűkebben vett szakmaiság világába visszatérve, az eddig leírtak filozófiai következtetései közé sorolható a hegeli gondolat, mely szerint „...a forma–tartalom-viszony *reflexiós meghatározottság*: egyik sincs a másik nélkül, az egyik csak a másikra való vonatkozásában él, a másik révén hat (ilyen reflexiós viszony – másutt – a pozitív-negatív, rész és egész).” (Almási, 2003. 83.) A vizuális formák esetében, mint láthattuk, ez különösen nagy jelentőséggel bír. „... abból a felfedezésből [pedig], hogy a látás nem elemek mechanikus visszatükröződése, hanem jelentéshordozó szerkezeti sémák megragadása, még egy üdvös tanulság adódott. Ha mindez érvényes a tárgyészlelés egyszerű aktusára, mennyivel inkább érvényesnek kell lennie *a valóság művészi megközelítésére!*” (Arnheim, 1979. 15. – kiemelés tőlem)

A kontextus szerepe a képzőművészeti alkotásban

Mielőtt a környezet tárgyi jelentést predesztináló hatását valóságos objektumok vizsgálatával folytatnám, nézzük meg, hogyan jelenik meg a kutatott kérdés a hagyományos táblakép-festészet egy jeles darabján.

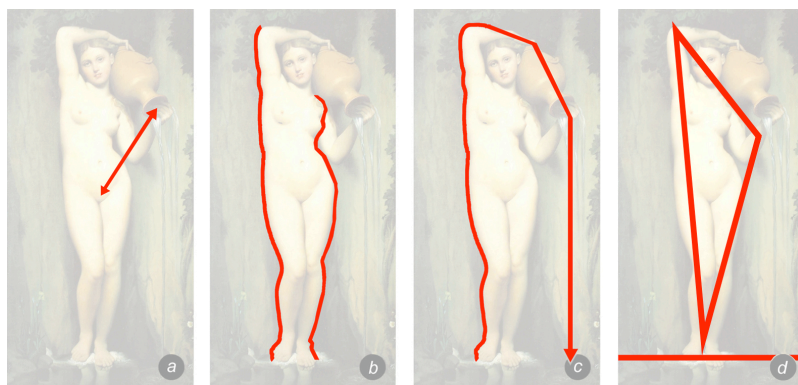
Ingrés *Forrás* című remekműve egy klasszikus szépségű leányt ábrázol nem titkolt erotikával. A kihívó szépség karjai rafinált tartásban egy vízzel teli cserépedényt fordítanak szájjal lefelé a földnek, ezáltal utat engedve a korsóban lévő víz szabad zubogásának. „A képen nyilvánvalóan *festői metaforikus* átvitelek ébresztenek a figuratív, plasztikus elemek: a női alak, a korsó és a vízszugár. Ám a képen más, mélyebb, *költőien metaforikus* analógiák is rejtőzködnek a téma (a már felsorolt elemek) és annak beállítása között: a függőleges és átlós tengelyek felfedezése között keresett művészi szimmetriák kijátszásai, amelyek révén a nyugalom helyet a cserél a mozgással, a feszültség az oldással, a felfedés az elrejtéssel, a tudás a titokkal, a valóságos a lehetőséggel.” (Angi, 2004. 164. – kiemelés tőlem). Angi István imént idézett elemzésében különbséget tesz képi metafora és költői metafora között. Jóllehet korábbi példáimban én is érintettem ezt az aspektust, de ennek behatóbb vizsgálata eddig elmaradt. Az alább kölcsönvett gondolatok talán jobban megvilágítják majd a vizuális formák jelentés-minőségeinek bonyolultságát.



11. ábra: Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Forrás*, 1856, vászon, olaj, 163x80 cm

Folytatva a festmény rejtett titkainak feltárását, Angi Arnheim elemzéséből merít: „A korsó üres arcával ellentétben a lány arcvonásai sokkal szembeötlőbb kapcsolatot teremtenek a nézővel. Ugyanakkor a korsó szája utat nyit a vízfolyásnak, míg a lány szája csukva van. Ez a kontraszt nem korlátozódik az arcra. A korsó az anyaméhre utalva a lány testére is rímel, s megint csak ez a hasonlóság emeli ki azt is, hogy míg az edény nyíltan kitárul, a lány öle zárva van (12/a. ábra). Egyszóval a kép a már odaigért, de még visszatartott nőiség témájával játszik.” (U.o. 165.)

A forma/szerkezet és a jelentés/tartalom összefüggése, azaz a kompozíció jelentősége a vizuális analízis révén válik egyértelműen láthatóvá. Ábráimmal Arnheim szöveges elemzését kívánom szemléltetni.



12/a-d. ábra: A *Forrás* kompozíciójának rajzos elemzése

„A női alak két oldalkontúrájában megfogalmazódó metafora tovább sarkosítja a nyugalom-mozgás ellentétezésében vibráló gondolat feszültségét: »(...) A bal oldali kontúr

éles ellentétben van a jobbal, ami megközelítően függőleges (12/b. ábra). Ezt a függőlegest meghosszabbítja és megerősíti a felemelt jobb kar. A törzs és a kar kontúrjának egyesítése jó példája a tárgy formális újraértelmezésének, mivel ez felfedezés, új vonal, amelyet az emberi test alapvető fogalma alapján nem lehet előre látni. A jobb oldali körvonal nyíltan felmutatja a központi tengely törtvonalában csak utalásszerűen benne foglalt függőlegest. Nyugalmat fejez ki, közeledik a geometriához, s ezáltal az arcéhoz hasonló funkciót tölt be. A test tehát a benne egyesülő két alapelv tiszta megnyilatkozása között foglal helyet: a jobb oldal körvonalainak tökéletes nyugalma és a bal oldal körvonalainak hullámzó cselekvése között.«¹³ (U.o.165.; *Arnheim*, 1979. 176.) Mindez valóban igaz a figurára, de az egész kompozíció szempontjából sokkal hangsúlyosabb a lezúduló víz függőlegessége. Ehhez az erőteljes formai hangsúlyhoz képest a lány jobb oldali testvonala már inkább lágy és finom hajlatokkal ékes (12/c. ábra).

A formaellentétek művészi dinamikájáról valamint a kontraszthatás ezzel összefüggő arányösszetevőiről ezt írja Arnheim a kép kapcsán: „Végül említésre méltó még a könyök ferde szimmetriája, mivel itt végre megjelenik a szögletesség, ami igen fontos, hogy *a keménység csípős ízeit adja egy olyan kompozíciónak, melyet különben tönkretelhetett volna az édeskés hajlatok monotóniája.*” (*Arnheim*, 1979. 176-177. – *kiemelés tőlem*)

A főalakot befoglaló forma fogalmát még a legegyszerűbb kompozíció-elemzést tanító könyvek is ismerik.¹⁴ Azonban nem véletlen, hogy ennek ekkora jelentőséget tulajdonítanak, hiszen a vizuális egység általában tényleg egy-egy geometrikus alapforma mentén valósul meg. Ingrés festményén egy csúcsára állított háromszög jelöli ki a formakompozíció rendjét (12/d. ábra). Angi István nem áll meg ennél a pontnál, messzebb akar eljutni, a mögöttes tartalmakra kíváncsi: „Íme, az alak ingadozása a két tengelyből kirajzolódó háromszögben az alapeszme két gondolatát – az odaigértiséget és a visszatartottságot – egyszerre választja szét és köti össze. Az oldás és kötés dilemmája a képen ennek az ingatag alapokon álló háromszögnek a visszatartathatatlantul ömlő vízsugár engesztelhetetlen függőlegességével történő hiábavaló szembenállásban oldódik meg: a lány keze között előtörő vizet nem tudja, de nem is akarja megállítani, sőt ő maga dönti a korsót szájjal lefelé, ez a gesztus a vágy feszültségének rejtőzködése és a titok kipattanásának féltése között már meghatározó gesztus.” (*Angi*, 2004. 171.)

¹³ Arnheim a festményen látható leány szemszögéből különbözteti meg a jobb és bal oldalt, tehát nekünk, akik a képet nézzük, az oldalak felcserélődnek!

¹⁴ Ennek kapcsán foglalkozom a kompozíciós elemzéssel a mellékletben: 128. oldal.

Tekintetünk újból és újból a lány arcán állapotodik meg, ahogy végigpásztázzuk az egész képfelületet. Figyelmünk a kecses tartású bokáktól egészen a női szemérem „V betűjéig” kúszik, de nem időzik ott soká, mert máris a két gömbölyded halom érzéki kimozdulásán pihen egy pillanatot, hogy aztán az igéző szemek bűvölete ejtse rabul. Ám újabb lendülettel sikerül elszakadni az arc vonzásától és a víz esését követve szemünkkel ismét a kép alján járunk. A sötét háttérből kitűnik a lábfej, és kezdődik az egész előlről... Lehet, hogy nem mindig ezt az utat járjuk be, de az arc egy nyugvópontot jelent, ezzel a kiegyensúlyozottság feltételét biztosítva. Angi értelmezésében szintén fontos szerep jut ennek: „... a leányka arcán a gyermeki báj tovatűnését a felnőtté válás lírája pótolja, azzal a nehezen meghatározó érzéssel, amely a szükségszerűség felismerésében a gyermek játéka helyett a felnőtt valóságának boldogságát ígéri; ezért vibrál derűjében nemcsak a múlt gyermekkori bája, de a beköszöntő női érzékiség szépsége is.” (U.o. 171-172.)

„A *Forráshoz* hasonló remekművek esetében az a figyelemre méltó, hogy ha rájuk nézünk, érezzük a formai eszközök hatását, hiszen jelentésük avatja az egészet az élet ily tökéletes ábrázolásává, s ugyanakkor magukat ezeket az eszközöket egyáltalán nem vesszük észre.” (U.o.172.) „A jó forma nem véteti észre magát.” – írja Arnheim is ezzel kapcsolatban. (1979. 158.) Végkövetkeztetésnek tűnhet Octavio Paz gondolata is: „A művészetben csak egy valami számít, és ez a forma. Vagy pontosabban: a formák sugározzák a jelentést. *A forma értelmet bocsát ki magából, jelentésgyártó készülék.*”¹⁵ (Paz, 1990. 22. – kiemelés tőlem)

Ezt a „jelentésgyártó készüléket” vajon miként befolyásolja működésében a környezet? Ez fejezetünk valódi témája. És ennek megválaszolására vállalkozom – többek közt – egy a XX. század képzőművészetét nagyban befolyásoló újabb műalkotás megemlékezésével, melynek egyik közismert magyar címe – mily furcsa egybeesés – az imént elemzett festményhez hasonlóan szintén: *Forrás*.¹⁶

¹⁵ „Az esztétikai élmény során van-e a formáknak jelentésük azon kívül, amit ábrázolnak?” – teszi fel a kérdést Jacques Maquet (2003. 91.), majd Piet Mondrian: *Broadway Woogie*, Jackson Pollock: *Number 1*. és Mark Tobey: *Edge of August* című műveik izgalmas elemzése során az alábbi következtetésre jut: „A három kép tartalomtól teljesen mentes volt, nem fertőzte meg őket az ábrázolt világ; a belőlük kiolvasható jelentés nem származhatott semmiféle témából. Nyilvánvaló, a formáknak van jelentése.” (U.o. 96.)

¹⁶ Többhelyütt *Kút*-ként hivatkoznak rá. A mű eredeti címe: *Fontain*.

A múzeumi tér

Marcell Duchamp azon gesztusáról van szó, amely a legközönségesebb tárgyak egyikét, egy gyárilag előállított hétköznapi porcelánpiszoárt, azaz a férfi vizeldék megszokott kellékét, a „művészet szentélyébe” (egy kiállítóhelység terébe) belopva, műalkotássá avatott. A legenda mögött meghúzódó valós esemény „szépséghibája” (tudniillik, hogy a *Forrás* nem lett ténylegesen kiállítva 1917-ben,¹⁷ sőt a kiállítási katalógusban sem szerepelt róla semmilyen adat vagy fénykép) mit sem változtat azon a tényen, hogy a majd fél évszázaddal korábbi akció objektjének replikáit 1964-ben a Schwarz Galéria forgalomba hozta és azok azóta a leghíresebb múzeumok¹⁸ gyűjteményét gazdagítják. (Pernecky, 2006)



13. ábra: Marcell Duchamp: *Forrás (Fontain)*, 1917/1964, porcelánpiszoár, 33x42x52 cm

A piszoár kiállítási tárgyként, mi több, műtárgyként való szerepeltetését, Dantóval ellentétben manapság nem egyszerűen dadaista viccként értelmezik, hanem egy olyan „kísérletként” is, amelynek háttérében az a kíváncsiság áll, hogy miként viselkedik a banális ott, ahol korábban valami szakrális volt. „És akkor [mármint a XX. század elején] a banálisban egyre körültekintőbben kezdték észrevenni [az emberek] vagy a szakralitás emlékét, vagy annak bizsergető hiányát.” (Németh és Sebők, 2004. 97.) Sebők Zoltán iménti gondolatában (az idézett mondatot megelőzően) analógiát von a kora reneszánsz művészetével, amikor is a tájkép illetve a hétköznapi lét ábrázolása mint festészeti téma jelent meg a szentek életét bemutató hagyomány mellett. Akkor ezek az új témák szintén banálisnak hatottak. (U.o. 96.) A piszoár mint modernkori banalitás szakrális térbe helyezésével talán nem annyira a szakralitás emlékét vagy annak hiányát kutathatjuk,

¹⁷ Cabanne szerint a „Négy Muskétás” elnevezésű kiállítás 1916 áprilisában volt.

¹⁸ Moderna Museet, Stockholm; Schwarz Galleria, Milánó

hanem épp fordítva: „...amikor egy banális tárgyat kiszakítunk az eredeti kontextusából, önkéntelenül is felruházzuk azzal az aurával, ami éppen a szakrálisra volt jellemző.” (Németh és Sebők, 2004. 97.) És ez már elég is ahhoz, hogy „...levett kalappal, vagy egy másik kultúra metaforájával élve, sarunkat kívül hagyva [közelítsünk hozzá], de mindenképpen olyan térben, amelyet már egy döntés, egy választás szűkít le.” (U.o.)

A „fürdőszoba Buddhája” olvashatták a *Forrás* a kortársak a *The Blind Man* című újságban, melyet Duchamp szerkesztett harmadmagával, és melynek idevágó szövegét bizonyára maga írta. (Németh és Sebők, 2004) A síkfelére állított vizeldetartozék egyértelmű formai hasonlóságot mutat a vallásalapító ülő figurájával. Erről beszél Sebők, amikor „a múzeumi környezetben (...) a művészettörténet, akár a szakrális művészettörténet bizonyos toposzaival” (U.o. 97.) hasonlítjuk össze Duchamp ready-made-jét.

Ugyanakkor világosan kell látnunk, hogy az egyszerű hétköznapi tárgy *műtárggyá* „válásához” nem elég csupán a múzeumi környezet. „Duchamp gondos előkészítő munkája”, és a fizikai környezetnél sokkal, de sokkal fontosabb „művészetelméleti kontextus” nélkül nem lett volna lehetséges egyik ready-made műként való kanonizálása sem. (Házás, 2004. 795.) Házás Nikolett szerint „a ready-made művé válását Duchamp rendkívül rafinált módon, nagyon is átgondolt lépésekben tervezte meg és készítette elő a modern marketing eszközeivel.” (Házás, 2004. 803.) Mindenesetre az is igaznak látszik, hogy az egyes tárgyak kiválasztása annak idején nem a ready-made (később letisztuló) eszmeiségének jegyében fogant, azok inkább a pillanatnyi érdeklődés magánkísérletei lehettek. (Pernecky, 2006) A „késleltetett műtárgy” fogalma (Házás, 2004) plasztikusan jelzi Pernecky megállapítását, mely szerint „Duchamp életműve végeredményben sokak műve.” (Pernecky, 2006. 67.) Ezt egyébként maga Duchamp sem tagadta, amikor a nézőnek nagyobb jelentőséget tulajdonított az alkotónál. (Cabanne, 1967/1991)

Visszatérve a *Forrás* jelentette alapszituáció kérdéseire, pontosabban a tárgy és a múzeumi tér viszonyához, „...teljesen világos, hogy ez egy intézménykritika is, még hozzá nagyon ironikus intézménykritika.” (Németh és Sebők, 2004. 98.) „... Duchamp azt állítja, hogy a mű nem múzeumba való: nem bámulat vagy használat tárgya, hanem invenció és teremtés. (...) Duchamp a Múzeumot ellenzi, a Katedrálisat nem; a »gyűjtemények« ellen szól, nem az étellel egybeforrt művészet ellen.” (Paz, 1990. 70-71.) Mégis, ha azt gondolnánk, hogy mindezeknek oly nagy jelentőséget tulajdonítottak annak idején, gondoljunk csak a mai eseményekre, melyek a művészet értőinek és bennfenteseinek szűk és zárt körében jelentenek csak valamit, és „kívülről” nézve inkább komikus

hiábavalóságnak tűnik az egész „hajcihő”.¹⁹ Nem hihetjük ezt másként Duchamp esetében sem, idevágó nyilatkozatát olvasva: „Csak most, negyven évvel később látják úgy, hogy akkor, negyven évvel ezelőtt, olyan dolgok estek meg, amelyek zavarhatták az embereket, pedig törődtek is ezzel akkoriban!” (Cabanne, 1967/1991. 24-25.) Azonban az idő Duchamp-ot igazolta, és a *Forrás* „nemcsak ismertté, hanem az egyetemes művészeti evolúció modern korszakának egyik megkerülhetetlen mérföldkövévé vált.” (Art Lover, 2002. 4.) Ennek „komolyságáról” pedig pont a ready-made-ek kigondolója vall kijózanító iróniával: „Bizony, mondom én nékik, a ma stiklije a holnap igazsága.” (Elger, 2006. 80.)

A múzeumi tér szakralizáló hatását azóta számos alkotó felhasználta, vagy éppen kihasználta. A 80-as évek második felében édesapám Kölnben dolgozott, így volt szerencsém tizenévesen „Nyugaton” járni. Pontosan nem emlékszem hol, és melyik (talán állandó) kiállítást látogatva találkoztam egy a fal síkjára helyezett terített asztallal, melyen egy eseménydús lakoma „leamortizált” tanúiként kerültek el maszatos tányérok ételromokat őrző korongjai, a borfoltos abroszon csikkekkal teli hamutálcák és összegyűrt szalvéták galacsinjai. „Hogyan kerül a csizma az asztalra?” – kérdeztem magamban önkéntelenül. A látványra adaptálva a kérdést: „Hogyan kerül a *terített asztal* a falra?” A szokatlan szituáció, ha mást nem is, de megdöbbenést, értetlenséget vagy legalábbis egy mosolyt eredményezhetett akkor bennem.



14. ábra: Daniel Spoerri: *Sevillai sorozat Nr. 2*, 1991, különböző anyagok, 80x160x40 cm

2002 novembere, Ludwig Múzeum, a doktorképzés kurzusként is meghirdetett kiállítás-látogatása: *Daniel Spoerri 1960-2001*. A falakon újra láthatom az asztallapokat.

¹⁹ Ezzel a jelenséggel összefüggésben beszél Jean Clair „a műalkotás elhomályosulásáról, fogyatkozásáról”. (Monory és Tilmann, 1998. 87.)

Rájuk ragadva, mint *memento mori*, valós estebédek és elköltött vacsorák szétzilált nyomai. Az egykori meglepettség helyét alattomosan váltja fel a kétely. Mintha P. Szűcs Júlianna is hasonlót élne át: „Az ember állandóan arra gyanakszik, hogy átverik: semmi se véletlen, kemény gyűjtőmunka van az odavetett kenyérhéjak mögött.” (P. Szűcs, 2002. 27.) Aztán a kötelező beszámoló megírásakor, amit a kurzus teljesítéséhez kell leadni, az ember olvas egy kicsit... és még egy kicsit... és kezd árnyaltabb képet festeni a látottakról, még ha a kétkedő alapérzés meg is marad. Kiderül, hogy a falra erősített asztallapok „mögött” konkrét koncepció bújik meg: *Kannibál-vacsora*, *Utolsó Vacsora*, *Les œufs sont faits*, *Oh cet echo...* megannyi kifejező címmel ellátott „lakoma-happening”. A felsoroltak közül, talán a sorban az utolsó, amely legeredetibben mutatja az akciók jellegét. A cím palindrom, utalva a vacsora menüjére, mely „megjelenési formájában hátulról kezdődött, az ízelet tekintve viszont előlről.” (Cserba, 2002. 34-35.) Azaz „az étkezés feketekávéval (...) [indult], ami valójában fekete színű, sűrű gombaleves volt. Ezt követte a három gombóc fagyaltnak kinéző, spenóttal, céklával és sütőtökkel ízesített-színesített krumplipüré, húsgombócból készült »csokoládé«-kísérővel. A több fogásos vacsorát egy csokoládéból készült személtáda tartalma zárta, amiből lerágott csontok, halszállkák, hús és egyéb ételmaradékok, burgonya- és narancshéjak kerültek elő, természetesen minden marcipánból és színes cukorból, a megtévesztésig élethű formában.” (U.o) Hasonlóan sokrétű szervezés volt a kölni képző- és iparművészeti főiskolán a tanárként meghívott Spoerri bemutatkozása is 1978-ban. Az iskola igazgatójának neve (Karl Marx) adta az ötletet, hogy olyan lakomát rendezzen a hallgatók közreműködésével (valójában ez volt maga a kurzus), amelyre a leghíresebb nevek viselői kapnak meghívást. Így lett aztán, hogy Albrecht Dürer és Julius Caesar mellett Wagnerek, Schumannok, Schubertek és Schillerek alkottak közös asztaltársaságot, és falták a „Chateaubriand-szeletet, a Stroganoff-bélszínt, a Bismark-heringet és így tovább...” (Nagy és Adamik, 2002. 9.) ami csak híres nevű étek létezik. Aztán mindenki jól lakott, és hazament... a ragasztómester meg jött, és mindent rögzített, úgy, „ahogyan a vendégek »megkomponálták«”. (U.o.) Az asztallap felkerült a falra, felkerült a *múzeum* falára. A látogató meg jön, és nézi... Amit pedig Spoerri reményei szerint lát, az nem más, mint saját szavaival elmondva „egy rögzített, örökre foglyul ejtett mozgás kivágata, kiállított, fölemelt, 90 fokban elforgatott kivágata valamilyen – és ha csak egy négyzetméternyi területen, s ha nem is több, mint miniatűr színdarab, amelynek cselekményét reggelinek vagy vacsorának hívják.” (Karafiáth, 2002) Ezt a végeredményt hívja Spoerri „csapdakép”-nek. A bankettekkel pedig az ízlést kívánta megkérdőjelezni, főleg az 1968-ban a saját maga nyitotta

düsseldorfi vendéglőjében rendezettekkel. (Nagy és Adamik, 2002) „...azt akartam megmutatni, hogy az étkezési szokásaink, a fogásaink, a menüsoraink és a többi kilencvenöt százaléka szintiszta konvenció.” – vallja a magyarországi kiállítás kapcsán vele készült interjújában. (U.o. 8.) Mindezeket olvasva, számomra mégis inkább Spoerri változatos élete az izgalmasabb, (jó értelemben vett) kozmopolita léte, melyben színházi emberként, vendéglősként, főiskolai tanárként, vagy kiállítás rendezőként egyaránt otthon érzi magát Franciaországban, Svájcban, Németországban vagy akár Itáliában.

A csapdaképek „foglyaiként” viszont igazat kell adnunk alkotójuknak, amikor a falra akasztott piszkos tányérok ötletét ma már kevésbé érzi megbotránkoztatónak. A maguk idejében (1960-ban készültek az első ilyen jellegű munkák) bizonyára megrökönyödést keltettek a művek, és látványuk sokkoló is lehetett, de „ma ez már a kutyát sem érdekli: megnézik, persze, de soknak már semmiképp sem sokk.” (Nagy és Adamik, 2002. 10.) És valóban, a művek inkább tűnnek bizarrul viccesnek, ha akarom, morbidul humorosnak. P. Szűcs Júlianna szavaival: „Az ember állandóan azt nézi, hogy mit ettek a »munkatársak«, s hogy mikor esik le képeiről a palack meg a hamutartó.” (P. Szűcs, 2002. 27.)

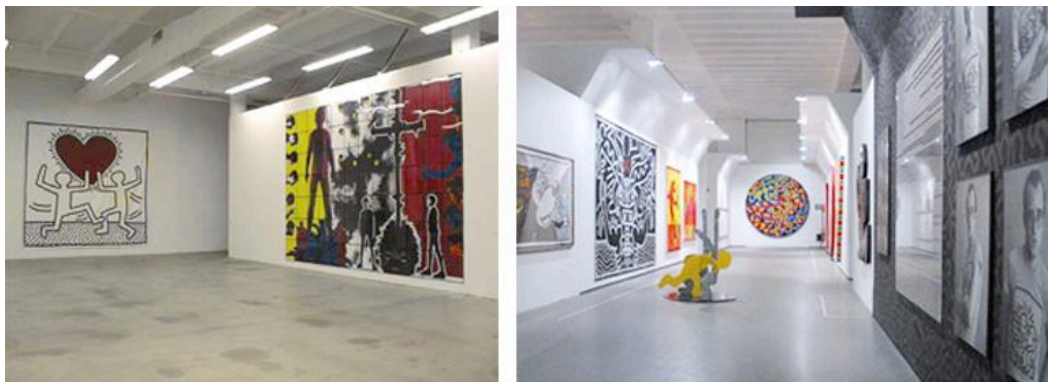
Spoerri után még egy utolsó példa a múzeum „kontextus-teremtő” jelentőségéhez. *Ami az utcán vandalizmus, az a múzeumban művészet.* Nagyon egyszerűen így jellemezhetjük azt a kanonizációs folyamatot, mely az 1980-as években zajlott le New Yorkban talán nem egyedi esetként. Az amúgy máig (ittthon is) büntetendő tevékenység, a graffiti agyafürt „legalizálása” mindenképpen jó üzletnek bizonyult. A közterek, házfalak és vagonok rongálását, mint a modernkori „népművészet” szubkulturális változatát még Amerikában sem nézik jó szemmel, „és akkor jön a tezauráció, tehát a kincsképzés logikája, jön egy galériás, aki néhány fiút megbíz azzal, hogy jó, fessetek, de – vászonra. És azt mondja, hogy ami kedden hat hónap felfüggesztettet ér, az szerdán már harmincezer dollárt.” (Németh és Sebők, 2004. 103.) Mi sem példázza ezt jobban, mint az a tény, hogy Keith Haring, aki nyilatkozata alapján a „művészet túlintegrált rendszerét” (U.o.) kívánta már a kezdetektől is destabilizálni, „1983-ban már ott feszített a híres Velencei Biennálén, ő képviselve az Egyesült Államok művészetét. (...) [Ténykedése] vandalizmusból féltve őrzött művészetté avanszált.”²⁰ (U.o.)

²⁰ Már egy évvel korábban, 1982-ben részt vesz a kasseli 7. dokumentán.



15. ábra: Keith Haring falfirkái eredeti környezetükben

Haring erről szerényen csak ennyit mond: „Számomra semmi különbség sincs a metrón odavetett vázlatom és a dollárezrekért elkélt alkotásaim között. A kettő nyilvánvalóan más kontextusban jelenik meg, más eszközzel jött létre, de a szándék egy és ugyanaz.” (Ruhrberg, 2004. 386.) Az említett kontextus azonban nem utolsósorban pénzben fejeződik ki, és ez talán Haringnek sem jelent elhanyagolható különbséget.



16. ábra: Keith Haring művei múzeumok és galériák kiállítótermeiben

Számunkra biztos nem. De a kultúra lelkes fogyasztóiként (vagy csak a divatot követve) mi is vásárolhatunk Keith Haring-okat párezer forintért, hasonlóan Picasso, Van Gogh, Salvador Dali, és még más „kedvencek”, így a pop-art–hírességek műveivel díszített tucattermékek formájában. Ha trendin akarok kinézni, Haring zoknis lábamra, Haring adidas-t húzok, Haring alsógatyámra Haring szabadidőnácit, Haring T-short-ömet Haring felsővel takarom el és csuklómra is a svájci-pontosságú Haring Scotch órát csatolom. Persze lakáskulcsomat is Haring kulestartóra kötöm és PC-met is Haring kábellel csatlakoztatom az Internethez, közben pedig Haring jójóval szórakoztatom magam...



17. ábra: Az egyszerű halandó számára is megfizethető Keith Haring-ok (óra, kulcstartó, jójó, bögre, póló, szabadidőruha és sportcipő...)

Persze mondhatná most bárki, hogy a kereskedelemben kapható, olcsó, dekoratív áruk formájában megjelenő replikák léte mit sem von le az eredeti alkotások művészi értékéből és az azokat létrehozó génuszi kvalitásból, sőt az ilyenfajta népszerűség és siker csak alátámasztja az adott művész elismertségének létjogosultságát. De azért mégis ott a kérdőjel a mondat végén: vajon ki állja-e az idő próbáját az effajta értékmérés, és vajon tartósnak bizonyul-e az adott művészi teljesítmény pozitív megítélése az egyetemes művészettörténet vonatkozásában is?

Mindezt figyelembe véve Haring példáján jól tetten érhető a környezet jelentésbefolyásoló hatása: ami az utcán jópofa firka volt, az a múzeumban értékes műalkotássá lett, és ami eredetileg a metrószerelvényeket ékesítette, az most a bolti árukat díszíti növelve az eladhatóságot. Ezzel nemcsak a jelentés, de az érték is változott, kiváltképp a forgalmi érték.

Tárgy és elhelyezés

Egy tárgy jelentésváltozásának és átértelmeződésének lehetőségét azonban nemcsak a múzeumi tér teremtheti meg. Duchamp-hoz visszatérve, a leghétköznapibb környezet is produkálhat meglepő furcsaságokat, például annak az ajtónak esetében, amely a rue Larreyn 11-es szám alatti lakásban (Cabanne, 1967/1991) töltött be „kettőzött funkciót”: helyzetéből adódóan egyszerre volt nyitva is és csukva is, azaz lezárta ugyan az egyik helységbe vezető utat, de egyúttal átjárást engedett a másik térbe. (Valójában a háló- és fürdőszoba ajtajaként szolgált egyszerre.)



18. ábra: Duchamp párizsi műtermében lévő ajtó a rue Larreyn 11-ben, 1927

A speciális nyílászáró ezzel rácáfol egy francia mondásra, mely szerint: „Egy ajtó vagy nyitva van, vagy csukva” („Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée” – magyar megfelelője: „A dolgokat nem szabad félig csinálni.” [Végh és Rubint, 1962. 183.]) Érdekes módon itt is felsejlik Duchamp vonzódása a nyelviség iránt. (Erre majd bővebben kitérek a címadások kapcsán: 100-101. oldal)

Csak felsorolásszerűen említek még ehelyütt néhány általam ide tartozónak gondolt alkotást, jelezve a téma sokszínű kifejtésének lehetőségét. A dolgozathoz felhasználható képanyag után kutatva akadtam Andreas Slominski *Utcalámpa gumiabronccsal* (angolul: *Streetlamp with Tire*) megnevezésű munkájára.



19. ábra: Andreas Slominski: Utcalámpa gumiabronccsal (Streetlamp with Tire), 1996

A fotót látva (19. ábra), nem is az a meglepő, hogy ki az a „hülye”, aki képes felmászni egy lámpaoszlopra, azért hogy ráhúzzon arra egy kerékpárgumi külsőt (feltéve, ha nem „fake”-ről van szó, és nem elvágott, majd összeragasztott a gumikarika), hanem inkább az

a mód, ahogyan ténylegesen az abroncs e szokatlan és vicces helyére odakerült. Ugyanis egy másik fényképsor tanúsága szerint, az egész oszlopot igen körülményes eljárással, markológéppel ásták körbe, majd kiemelve helyéről, alulról bújatták rá azt a bizonyos gumiabroncsot. Az eset 1996 november 27-én történt a németországi Münster városában, és mivel a gumikarikát még azon a héten levágta egy ismeretlen járókelő – mert nyilván hiányzott a múzeumi tér „műtárgy-azonosító” szerepe –, minderről csak az alapos fotó- és videó dokumentáció tanúskodik. (Brook, 1999)

Szintén egy albumot lapozva lettem figyelmes Robert Gober egyik munkájára: a kiállítótér fehérre meszelt oldalfalából egy szőrös, szürke pamutzoknit viselő és barna bőrcipőbe bújtatott férfiláb nyúlik ki.

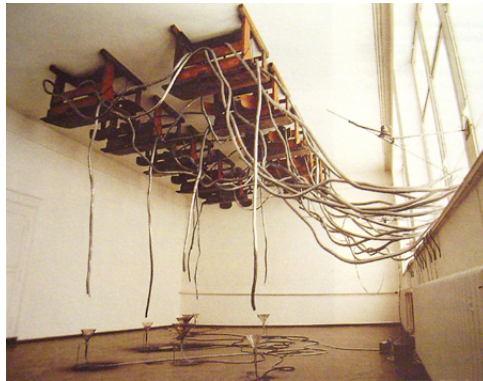


20. ábra: Robert Gober: *Cím nélkül (Láb)*, 1990, fa, viasz, pamut, bőr, emberi haj, 32x15x52 cm

Akár egy elgázolt járókelő. Vagy egy befalazott tucatember? Mindenesetre morbid képzeteket kelt a furcsa helyzet. Látványos hatásvadászat vagy mélyenszántó gondolat? Dolgozatom szempontjából nem eldöntendő kérdés ez. Egy azonban biztos: Gober ezzel a munkájával szintén a szokatlan elhelyezésre épít...

Lényegében ugyanez mondható el a plafonra rögzített tanterembelsőről is, melyet Rebecca Horn installált (21. ábra). A padlón felágaskodó lámpatölcsérek mohón feleselnek az ablakon bekúszó, majd a mennyezetre tapadt osztálypadokról lelógó kötélfolyondárokkal. A leírásból azonban kiderül, hogy a lámpatölcsérek csak egyszerűen tölcsérek, a folyondárok pedig ólomcsövek, amelyek a fentről csurdogáló tintát vezetik le a szomjas műanyagkelyhekig, hogy végül a padlóra folyva megfessék azt. A mennyezetre tapasztott bútorok a Defa Stúdió hajdan volt díszletei, most egy másik művészeti ág képviselőjében láthatók. (Henkel)²¹

²¹ (<http://www.worldlibrary.net/eBooks/Wordtheque/hu/AAACIK.TXT> – letöltés ideje: 2008. 01. 17.)



21. ábra: Rebecca Horn: *A Hold, a gyermek, az anarchikus folyó*, 1991, installáció különböző anyagokból

„A Repülő osztály bizonyos tekintetben az egykori szorongás és fenyegetettség élménye a feje tetejére állítva, ezáltal megszüntetve; mint túlságosan is ismert, teátrálisan elidegenítve, elleplezve, elferdítve.” (U.o.) Az értelmezés feladatát most nem kívánom vállalni. Ami miatt Rebecca Horn munkái mégis a látómezőmbé kerültek, az az, hogy az általa létrehozott „komplex műegyüttesek többsége adott helyszínre készül, s ennek a speciális jellegzetességei határozzák meg az installáció egészét – nagyrésztük térspecifikus kompozíció.” (Nagy, 2006. 27.) Vagyis a téri helyzet a művek értelmezésében alapvető funkcióval bír.

Még egy fénykép kívánczik ide, amely ugyancsak az elhelyezés/elhelyezkedés problematikájára épít: Maurer Dóra *Tér-összezavarás az egyszer elmentünk sorozatból* című művéről van szó. Igaz ugyan, hogy ezzel a példával nem annyira a *tárgyi jelentést* érintjük, hanem épp fordítva: a *tér, illetve a környezet kap más értelmet a tárgy-pozíció által*. Viszont ezzel is világossá válik, hogy *kölcsönös* egymásra hatásról van szó, amikor tárgy és környezet viszonyát vizsgáljuk. (Természetesen, ha a 22. ábrára pillantunk, láthatjuk, hogy a fényképen személyek és nem pedig tárgyak szerepelnek, de ez a jelen téma szempontjából érdektelen.)

A fotómunka címből is rögtön kiderül, hogy az egy környékbéli séta alkalmával született. A spontán akció ötletgazdája, Jovánovics György, amikor meglátta a kápolnaépület biztonsági ajtórácsaként funkcionáló vaskerítés darabját, odaugrott, és vízszintes helyzetbe vágva magát, rácsimpaszkodott a vasra. A többiek (Szentjóby, Erdély és Gáyor) megértve a rögtönzött gesztust, hasonlóan elmés pozíciót kerestek maguknak. Ekkor Maurer elkészítette a fényképet. (Klaniczay és Sasvári, 2003)



22. ábra: Maurer Dóra: *Tér-összszavarás az egyszer elmentünk sorozatból.* (Erdély Miklós, Jovánovics György, Szentjóby Tamás, Gáyor Tibor), 1972, fotó

A művésznő az esetre így emlékszik vissza: „... Szentjóby ráfeküdt egy ágra, begyúrta a hosszú haját az ingébe, úgyhogy az övé nem lebegett, mint a Jovánovicsé a fotón. Erdély elcsúszva az ajtóban helyezkedett el úgy, mintha onnan nézne ki, Tibor pedig a földre feküdt, mint ha az is egy más irány lenne, és a cigarettafüstje árulta csak el, hogy merre van a fölfelé.” (*Klaniczay és Sasvári*, 2003. 117.) A valós tér sikeres „összszavarása”, bonyolult virtualitást eredményezett. A fotó 90 fokkal történt elforgatásával a kerítés lelógó hajú alakja állni látszik (így a haj nem aláomlik, hanem valószerűtlenül kileng), ezzel a képfelületre vonatkoztatott fent és lent a fénykép virtuális terére is átsugárzik, ezért alaposan át kell gondolnunk, mit is látunk valójában. Keresni kell az árulkodó jeleket, hogy megfejthessük az anomália okát.

Jóllehet még számos ismert vagy fontosnak vélhető alkotást említhetnék, de úgy gondolom fölösleges tovább bővíteni a példák sorát – a tárgy elhelyezéséből adódó jelentésmódosulás kérdése ezzel a néhány munkával is világosan körvonalazódott.

Tárgy és természeti környezet: a Pécsi Műhely land-art tevékenysége

Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán a 70-es és 80-as években működő Pécsi Műhely két meghatározó tagja, máig úttörőnek számító land-art kísérletei szintén alapvetően kapcsolódnak a tárgyalt témához. A „szocializmust építő” Magyarország hivatalos kultúrpolitikájába nehezen illeszkedtek azok a progresszív művészeti megnyilvánulások, mint amilyenek az általuk végzett „táj-átalakítások” is voltak. A főiskolai rajzszakot elvégezve, az ott uralkodó hagyományos felfogástól teljesen eltérő törekvések fogalmazódtak meg a szabadban létrejött akciók révén. Az esetleges támadások kivédésére, fokozott igény mutatkozott a tudományos, elemző magatartás megőrzésére, az

(ön)igazolhatóság lehetőségére. Ez azonban esetükben korántsem kényszerűségből származott, hanem eleve a csoport sajátja volt, így a Pécsi Műhely karakteresen analitikus, kutató szemlélete a tájban végzett munkáknak is lényeges jellemzője. *A korábbi, erősen geometriára épülő műhelymunka eredményeit kívánták felülvizsgálni, azáltal, hogy kivitték azokat a természeti környezetbe, aminek továbblépése a városi miliőben végzett vizsgálatok lettek volna.* (Néhány, erre irányuló munka is született ugyan, de alaposabb végiggondolásukra nem került sor.) Tulajdonképpen arra voltak kíváncsiak, hogy az általuk addig nagyon komolyan vett, következetesen használt geometria, miként „működik” „valóságos” helyzetekben, mit lehet vele kezdeni a szabadban, és az emberi élettér legkézenfekvőbb helyein.²²

Két, *látszólag* ellentétes világ – egy szigorú, átlátható logikára támaszkodó, szabályokon alapuló, zárt rendszer és egy bonyolult összefüggés-hálózatot alkotó, a véletlenszerűség káoszérzetét sejtető, nyitott, étellel teli tér – erős ütköztetésével „tesztelték” saját magukat. Klasszikus értelemben,²³ talán ezért nem is nevezhetnénk „land-art” munkáknak ezeket a kísérleteket, hiszen nem a táj átalakítása, vagy a földből-sárból való szó szerinti „műépítés” volt a valódi cél, inkább tekinthetjük azokat „önrevízióknak”, szabadban végzett analízisnek, melynek látható formája, mégiscsak az alcímben használt terminológiát engedi érvényesülni (land-art).

Kismányoky elmondása szerint, meghatározó szempontként jelentkezett náluk a beavatkozás „szelídsége” is, a természeti környezet nagyfokú tisztelete – az ő megfogalmazásával élve: vigyáztak, hogy éppen csak „megérintsék” a tájat. Azaz eltérően számos külföldi land-art művésztől, csupán olyan változtatásokat kívántak létrehozni, amely nem jár helyrehozhatatlan roncsolással, sőt még csak roncsolással sem. (Az *Elkülönítés* című munka esetében is, egy már elszáradt, és kidőlt fát festettek be fehérre.) Leginkább olcsóbb, számukra is elérhető anyagokat használtak, főként papírt: papírcsíkokat lógattak le a pécsi homokbánya lépcsőzetes teraszain, vörös kartongyűrűkkel öltöztették fel a már említett fehérre festett fát, papírkockát hajítottak le a tettyei sziklákról, papírtekercset gurítottak le a Kantavár mögötti irtás-erdőn vagy a Jancsós-domb területén rohangáltak a szélben szintén papírgöngyöleget húzva maguk után.

²² „A demonstrációk tudatosították azt a határhelyzetet, amelyben az öntörvényű vizuális poétika a »realitás« mérlegére kerül.” (*Gyetvai*, 1980. 10.)

²³ Gondoljunk csak Robert Smithson „helyszínszobrászatára” (site sculpture), Richard Long kőköreire, Robert Morris tájátépitéseire vagy akár Walter De Maria villámcsapdájára. És akkor már ne feledkezzünk meg a „csomagolóművész házaspár” Christo & Jeanne-Claude olykor a zöldek tiltakozását is kiváltó munkáiról sem.

1980-ban kiadott sárgafedelű katalógusukban részletesen leírják kutatásaikat, és azok eredményeit. A kiadványban szereplő mindegyik kiindulási pontra igaz az a megállapítás, hogy a kiválasztott természeti környezetbe „idegen” elemeket helyeztek el, vizsgálva, miként befolyásolja egy-egy erőteljes forma a konkrét tájat. Tisztán vizuális hatásokra építve törekedtek a hangsúlyos *jelenlétre*. Dokumentálták, fényképezték, pontos jegyzeteléssel követték nyomon az eseményeket, *rögzítették a történéseket*.

Mindezen akciók megnevezésére – utalva a felhasznált elemek szerepére is – Kismányokyék a „membrán” fogalmát használták: „Az általunk »membránnak« nevezett kísérleti eszköz segítségével valósul meg a fokozott jelenlét. Rajta keresztül felgyorsulnak vagy elsikkadnak problémák; [a membrán] méri, szabályozza a szubjektum és az adott környezet közti kapcsolatot, viszonyt. Közbeiktatottsága meghatározza a folyamat alakulását, mely egyben válasz is.” (*Kismányoky*, 1970)²⁴

Az említett viszonyba szinte minden egyes körülmény beletartozott: számba kívánták venni a napszaktól kezdve a széljáráson át, a helyszín leírásáig, még azt is, hogy éhesek-e éppen akkor vagy sem – minden külső és belső tényező jelentőséggel bírt számukra, ami jelzi Kismányoky és Szíjártó időhöz való viszonyát. Az „itt és most” fontossága azonban a dokumentarista attitűddel átértékelődik, ahogy ez, akkori jegyzetükben is olvasható: „Ahogy hangsúlyozzuk a pillanatszerűséget, úgy tagadjuk is, mert elvárunk tőle eredményt a folyamatban. Igény arra, hogy végigkövetése mindenki számára alkalmat adjon valamiképp kapcsolódni hozzá – nyitottság, nyitottság igénye.” (*Kismányoky*, 1970)²⁵

A mecseki erdőben és a homokbányában végzett kísérletek közül két akció tapasztalatai kapcsolódnak látványosan az általam tárgyalt téma alapgondolatához: az egyik a *Fák közé kifeszített kék sáv*, a másik a *Lelógó kék sáv* címet viseli. Mindkét esetben egyazon anyaggal (kék papírcsíkkal) történtek a beavatkozások, viszont az eltérő táji környezet, és ebből következően a másféle felhasználás okán, egymástól teljesen különböző eredménnyel. Az előbb említett összevetésben, fontos lehet az is, hogy mindkét munka egy napon készült, hiszen az utóbbi akcióhoz nagyon hasonlóval (*Közelítés*) már próbálkoztak ugyanazon a helyszínen csak egy hónappal korábban. 1970. november 15-én azonban két karakteresen más hatású látvány született kis távolságra egymástól egyazon gondolatmenet részeként. A folyamat egysége szempontjából tehát a közös időpont mindenképp hangsúlyozandó.

²⁴ Kismányoky Károly jegyzete, 1970 – kézirat

²⁵ Kismányoky Károly jegyzete, 1970 – kézirat

A kísérletekről, a leírások és jegyzetek mellett a helyszínen készített fekete-fehér fényképek is árulkodnak.²⁶ Tulajdonképpen azok nagyításai képezik magukat a műveket. Művekről beszélhetünk, annak ellenére, hogy a két Pécsi Műhely tag nem „mű-alkotási” szándékkal végezte a tájátalakításokat, sem az azokról készült fotókat. (Kismányoky máig nem tekinti műveknek őket.) A fotó, esetükben, mint dokumentációs eszköz; egy fontos esemény képi lejegyzése szerepel, ugyanakkor egy sajátos minőséget képviselő médium is. Szerepe kettős, illetve átlényegült: a dokumentáció esetenként műtárggyá vált. A valóságos, színes látvány megőrzésére, rögzítésére szánt fotó fekete-fehér leképezésként információvesztéssel jár ugyan, ám mégis hiteles²⁷ képet nyújt magáról a valóságról.

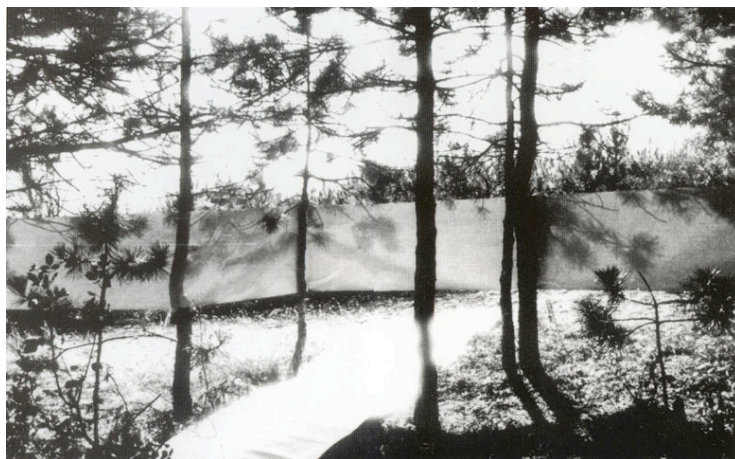
Hogy mennyire helyettesítheti a fénykép az eredeti látványt, az a helyszíni körülmények fontosságának hangsúlyozásából kiderül, mégis a szándék, hogy a megmaradó dokumentumból az esemény visszakövethető legyen, elsődleges. Az esemény pedig visszakövethető. Azonban a végeredmény túlmutat a dokumentum szerepen, hiszen az nemcsak jól komponált rögzítése az „ott és akkor” látványának, hanem pont a fent említett médiumi jellemzők miatt, egy önálló képi valóságot is alkot, autonóm műtárggyá emelkedik. (Mindez kézzelfoghatóbb, amikor a farostlemezre kasírozott, néhol sárgult nagyítások előtt álltunk a Paksi Képtár Pécsi Műhely termében.)²⁸ – A katalógus bővebb fényképtárát nézve egyúttal felvetődik a kérdés: vajon mitől lesz műértékű egy fotódokumentáció, ugyanis nem mindegyik, a helyszínen készült filmkocka tekinthető annak. Némelyik csak egyszerű rögzítése az eseményeknek – ezekről nem is készült nagyítás.

A *Fák közé kifeszített kék sáv* című kísérletet 1970. november 15-én, a pécsi kőbánya mögött lévő kis fenyőerdő területén végezték. Az 1980-as Pécsi Műhely katalógusban szereplő képek mellett ez olvasható: „A sáv 40 cm-re van a földtől. A kék felületen mozgó árnyékok más teret jelölnek ki... az aláhelyezett fehér sáv erős világító erejével megerősíti a fák függőlegességét – ugyanakkor szét is roncsolja egyes részeit. A szabálytalan alsó sáv most, kontrasztos ellentéte a felső sáv áttetsző csíkjának...” (Kismányoky és Szijártó, 1980. 19.)

²⁶ „A két különböző valóságminőség – a természeti tárgyak és az emberi jelek – vizsgálatába már itt aktív tényezőként szől bele a fényképezőgép optikájának BEÁLLÍTÁSA; a megfigyelés változó szempontjai (közel-távol; totál-részlet; kívül-belül; a fák közt-az erdőn kívül stb.)” (Gyetvai, 1980. 11.)

²⁷ Hiteles annyiban, hogy visszaadja és ezáltal számunkra is érzékelhetővé teszi a manipulált táj pillanatnyi (meg)változását, az ezt eredményező „vizuális konstellációt”.

²⁸ A múzeum új épületbe költözésével csaknem egy időben Halász nyugdíjba ment, és az intézmény új vezetőt kapott. A Pécsi Műhely terme ma már a múlté. (Egyetlen PM mű sincs jelenleg kiállítva Pakson.)

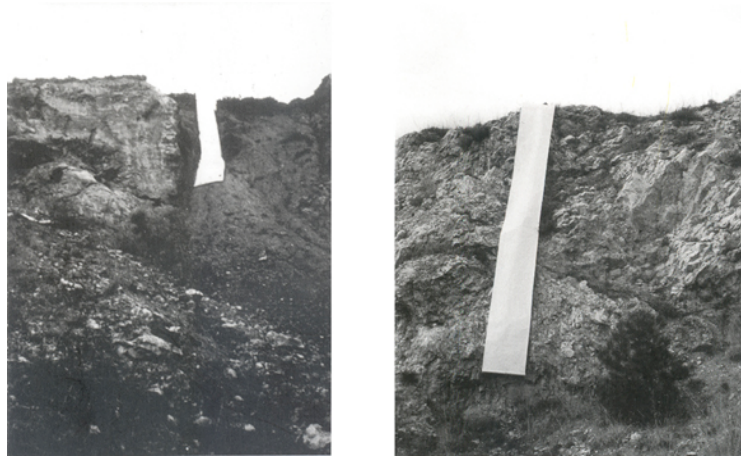


23. ábra: Kismányoky Károly és Szíjártó Kálmán: *Fák közé kifeszített kék sáv*, 1970, fotó

Olvasva a fenti idézetet, tudomásul vesszük azt, majd ránézünk a képre és... tényleg: az ott valóban úgy van, mint a szövegben; emez pedig ellentéte amannak; itt ez szintén igaz; és amott is olyan, miként olvastuk. De mégis miért érdekes mindez, mi olyasmi történt, ami a száraz adatokon túlmutat, vagy amit azok igazán közölnek? *A fent leírt jelenség maga!* Az az egyszerű tény, hogy egy már meglévő vizuális rendszerről, ami ráadásul az emberi ténykedés határán kívül esik – hiszen a Természet alkotta tájról van szó –, minimális eszköz segítségével többet tudunk meg... Illetve fordítva is közelíthetünk a kérdéshez: a szabályos papírcsík által megjelenített és hangsúlyozott geometria „rejtett” tulajdonságait vizsgáljuk a fák alkotta organikus környezet segítségével.²⁹ Lényegében két nem ekvivalens világ metszéspontjában létrejövő jelenségalmaz életre keltésének vagyunk tanúi, innen nézve a vizualitás birodalma csak létközeg. *Kísérlet a „rajtunk kívülálló” és a „belőlünk eredő” társítására, mely találkozás feszültségéből mindkét szféra új arcát mutatja felénk.* A végtelenül egyszerű alaphelyzetből bonyolult gazdagságú látványmező születik: a föld vízszintes síkját kihangsúlyozó vakító papírsáv felerősíti a fák alkotta merőleges irányt, az őket folytató árnyékcsíkok pedig szürreális teret keltenek, ahogy a fehér felületen interferálnak. A mélységet sejtető csillogás messze vezetné szemünket, de a fák között feszülő hártafal átláthatatlan akadályt képez: vetítőernyőként fogja fel a tekintetünket innen-oda, és az árnyékokat onnan-ide. Az egykorvult tájkép elvont objektum, megkreált vizuális csapda, a sosemvolt természetfotó, autonóm fény-kép.

²⁹ E két világ kölcsönhatásáról Gyetvai ezt írja: „...a természeti formákat a kialakult kulturális-művészeti konvenciók alapján humanizálja, az egyetemes vizuális nyelv jeleivé emeli, az absztrakt jelviszonyokat pedig naturalizálja, eleven valóságtartalmakkal telíti meg.” (Gyetvai, 1980. 10.)

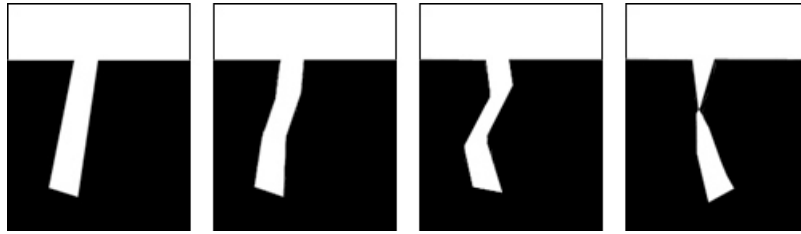
„Lelógó kék sáv (1970. november 15. 14 és 17 óra között, Pécs, Kőbánya) A kéken benyúló papírcsík tehetetlenül, idegenül lóg le, színével felfelé utal, erős kontaktus az éggel... a szél által megmozgatott, megcsavart felület jobban kihangsúlyozza ellentétét a megmerevedett egykori erők lenyomatát rögzítő környezettel. Most belenyúlik egy másik tér.” (Kismányoky és Szijártó, 1980. 18.)



24/a-b. ábra: Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán: *Lelógó kék sáv*, 1970, fotó

A fotókon keresztül mi is érezzük az erőteljes vizuális hatást, amelyre az egész kísérletsorozat épül. Vajon mi miatt támadhat valóban az a képzetünk, hogy az ég végtelen tere magáénak tudhat egy darabot ott is, ahol tudjuk, hogy nem lenne szabad „megvetnie a lábát”? A Pécsi Műhely analitikus szellemében kívánok az alábbiakban kielégítő választ találni erre a kérdésre. Sorra veszem azokat a látványt befolyásoló tényezőket, amelyek a fent említett értelmezést megerősítik, vagy éppen elgyengítik. Teszem mindezt azért, mert meggyőződésem, hogy az általa nyert tapasztalatok a vizualitás lényegi, az alkotói gyakorlatot is kardinálisan meghatározó törvényszerűségeit érintik. A kiegészítő ábrák az elemzést segítik.

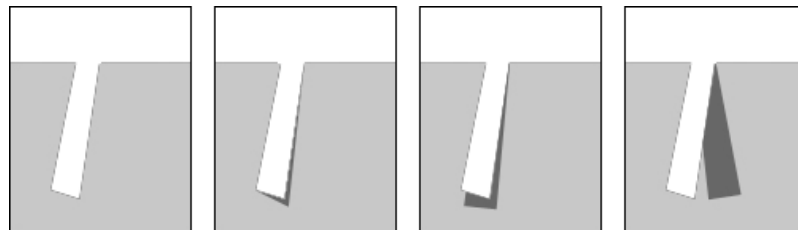
Ha a pillanatnyi körülmények egyik lényeges, az egész viszonyrendszert folyamatosan alakító tényezője a szél felerősödik, akkor a leírt helyzet legelementárisabb hatása, az éggel való kapcsolat gyengülni látszik, sőt egy ponton túl meg is szűnik.



25. ábra: A szél keltette mozgás más téri jelentéssel ruházza fel az addig negatívnak vélt formát.

A lelógó papírcsík függetlenedik az ég kékjétől (a fotón: az ég fehérjétől), és önálló téri jelentésre tesz szert. A korábban hasítékként értelmezhető szabályos forma a ringó-hullámzó mozgás révén, egyértelmű anyagszerűséget kap és konkrét tárgyisága újra domináns lesz.

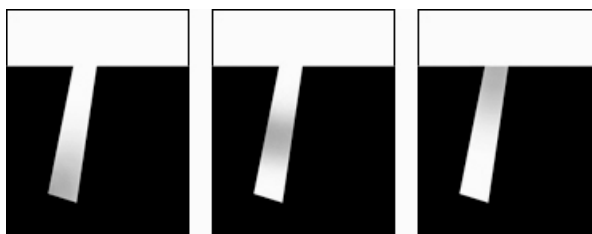
A környezeti hatások másik lényeges tényezője a fényviszonyok alakulása, mely szintén alapjaiban változtatja meg a vizuális együtthatók végső eredményét. Attól függően, hogy milyen mértékben jelenik meg a sziklákon a papírcsík által vetett árnyék, lesz annak „teste” és veszti el légnemű jellegét, azaz az éggel való szoros kontaktus.



26. ábra: A vetett árnyék plasztikai értelmet ad a lenyúló formának.

Ámbár ez nem törvényszerű, mert a kapcsolat fennmaradhat a papírcsík felső végével. Ilyenkor az ég értelmeződik át, hiszen egy nyúlvány „nő ki” belőle, amely térbeli jellemzővel, vastagsággal rendelkezik. Az ég megszokott formája bizarr, zavarba ejtő tulajdonsággal egészül ki.

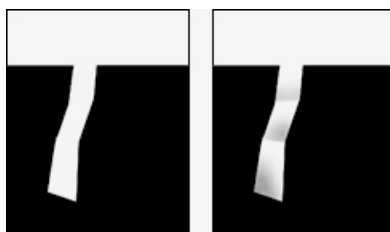
A papírcsíkon keletkező önárnyékok szintén megszakíthatják, vagy legalábbis módosíthatják az égbe nyúló folytonosságot. Ugyanis olyan látványelemek jelennek meg általuk az addig homogén felületen, amelyek nem részei az égboltnak. Ezáltal az illúzió varázsa szertefoszlik.



27. ábra: Az önárnyék pozitív formaként definiálja a fehér sávot, a harmadik esetben a sáv egyértelműen elválik a világos felső háttértől.

A papírsáv más-más szakaszára koncentrálódó tónusváltozások hol drasztikusan, hol csak kevésbé eredményezik az égről történő leválást. Nyilván a kapcsolódási pontnál megjelenő kontraszt konkrétabb határt képez, gyakorlatilag levágja a sziklába benyúló formát a kék légtérről, és ezzel valóságosabb anyagiságot teremt.

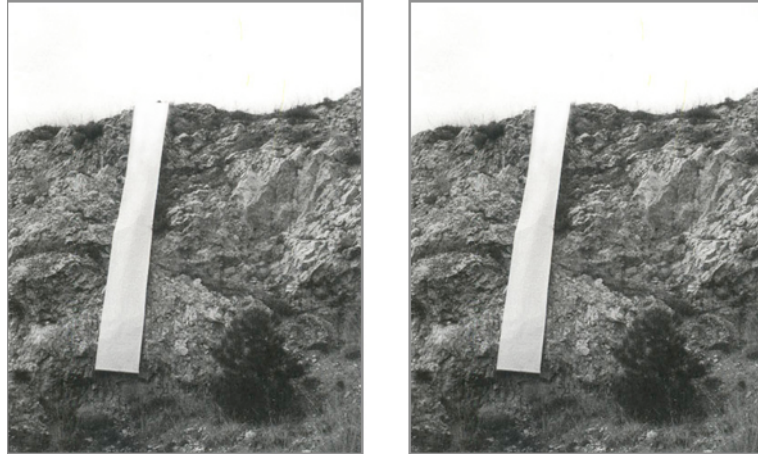
A fent említett két környezeti tényező által okozott vizuális hatás egymást kiegészítve erősítheti az említett elkülönülést.



28. ábra: Az önárnyék plasztikusságot sugall, ezáltal a felső fehér háttér új jelentést kap.

Együttes jelenlétük, egymáshoz való viszonyuk előre nem látható változatokat eredményezhet, így a papírcsík jelentése az értelmezési lehetőségek széles skáláján „mozoghat”.

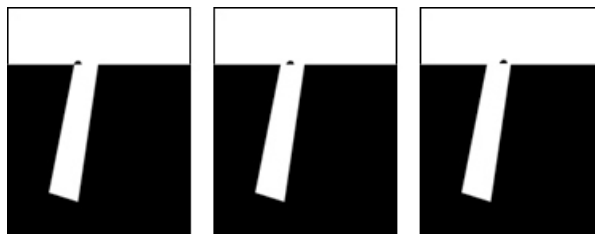
A 24/a-b. ábrán bemutatott két fénykép közül a másodikon – amelyre az idézett szöveg is vonatkozik (24/b. ábra) – egy apró részletre lehetünk figyelmesek. A papírcsík tetején, ahol annak vége az égbe vész, egy pindurka sötét folt látható. Valószínűleg egy kő, amivel a szakadék széléhez rögzítették a sávot, de lehet egy előbukkanó fa csúcsa is, lényegében azonban mindegy, hogy mi az. A vizuális szerepe a fontos! Nézzük csak meg még egyszer a fotót és annak retusált változatát!



29. ábra: A lelógó sáv tetején látható apró folt gyengíti a papírcsík éggel való kapcsolatát. A második fotón a retusálás hatására ez a kapcsolat egyértelműbb, a látvány valószerűtlensége fokozódik.

Könnyen érzékelhetjük, hogy az aprócska sötét forma miként befolyásolja a világos sáv éggel való kapcsolatát. A folt hatására, szemünk folytatja a sziklafal vonalát, és az így egyértelművé vált téri helyzet (azaz a sziklafal folytonossága) értelmezhető realitássá teszi a „lelógó” sávot: egy tárgy lóg a sziklafalon. Vajon mitől függ a sötét folt értelmező ereje? A mérettől, az elhelyezkedésétől, az alakjától? Erre a kérdésre próbálok választ keresni a további ábrák segítségével.

Nyilvánvaló, hogy a *méret* ezúttal kevésbé fontos, hiszen a vizsgált folt jelentéktelenül kicsinek tűnik az egész képhez viszonyítva. Az *elhelyezkedése* viszont annál inkább érdekes lehet. Az aprócska elemmel, formáját és speciális helyzetét megőrizve a sziklafal és a papírcsík együtteséhez képest, csak kisebb helyváltoztatásokat (elcsúsztatást) téve a kijelölt vízszintes vonal mentén az alábbi megállapításokat tehetjük.



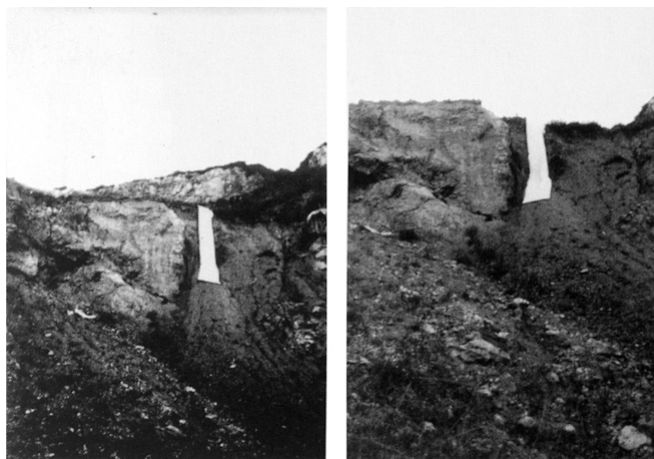
30. ábra: Az apró foltot vízszintesen eltolva, hol a „szakadék” felett lebegő formának, hol pedig a fehér sáv takarásából kibukkanó részletnek érezzük... – a folt helye lényegében nem befolyásolja döntésünket.

Az *elhelyezkedés* vizsgálatokor az lehet a kérdés, hogy mikor érezzük úgy, hogy a folt csak egy „szakadék” felett lebegő (vagy annak szélén egyensúlyozó) forma, és mikor látjuk a sziklafal szerves részének, amelyet a lelógó tárgy majdnem teljesen eltakar? Itt a

többértelműség jelensége újra felértékelődik. Hihetőnek tűnhet az a válasz, hogy az értelmezhetőség mikéntje a folt darabka és a sziklafal közvetlen kapcsolatának függvénye: ha a kis folt érintkezik a sziklafallal, akkor valószínűbb a fehér sáv lelógó tárgyként való azonosítása, ha pedig az érintkezés megszakad, akkor az aprócska elem akár egy szakadék felett lebegő forma is lehet. Ez a szabály mégsem állítható fel egyértelműen, sőt ez utóbbi esetben, azaz, ha a folt nem érintkezik a sötét tömeggel, hanem „lebeg” a „szakadék” felett, akkor erőteljes téri hatást jöhet létre úgy, hogy a foltot továbbra is a sziklafal részeként értelmezzük, csak hogy épp takarásban: a fehér sáv takar ki belőle, pont ott, ahol az a falhoz kapcsolódik. Ekkor a hasíték már nem negatív, hanem pozitív forma, azaz „egy falról lelógó tárgy”.

Így már világos, hogy a vizsgált folt *alakja* is roppant meghatározó, kiváltképp az alsó szélét tekintve, melynek kvázi egyenes volta azt eredményezi, hogy szemünkkel folytatjuk a sziklafal peremét ott, ahol a világos sáv okozta folytonossági hiány látható, vagyis az – immár beazonosítható – sziklafalat letakaró tárgy felső végénél. Ez a látásérzékelésünk szerveződési elvei közül a *kiegészítés elvével* (lásd a mellékletben: 127. oldal) magyarázható. Ebből is érthető, hogy az értelmezésnél esetünkben a méret mellett a folt *helye sem játszik meghatározó szerepet*. (Ez utóbbi észrevétel a „sziklaperem” által kijelölt vízszintes vonal mentén tett helyvariációkra vonatkozik. Nyilván ha ettől a képzeletbeli – de a vizuális hangsúly szempontjából nagyon is valós – vonaltól feljebb vagy lejjebb kerül az adott folt, akkor a kiegészítés elve nem érvényes, tehát az eddigi vizsgálat végkövetkeztetése sem.) Inkább tartható tehát az a megállapítás, hogy a kis folt jelenléte – főként ha izoláltan mutatkozik – gyengíti az éggel való kontaktust, és bizonytalan helyzetet teremt a „hasítékként” való értelmezés szempontjából, egyúttal utat nyit a reális közeli képzet kialakításához: a fehér sáv egy tárgy, amely a sziklafal előtt lóg.

Az imént elemzett fényképhez hasonlóan, a következő két fotó (31. ábra) is újabb megválaszolásra váró kérdést vet fel: mennyiben köszönhető a papírsáv éggel való erőteljes kontaktusa a sáv sziklaperemen elfoglalt helyének? Vagyis mi történik akkor, ha a papírsáv nem „érintkezik” az ég kékjével? Vajon ekkor is felmerülhet az alapdilemma a sáv értelmezésében? Úgy tűnik, hogy csökken a kétértelműség ereje ebben az esetben, de továbbra is bizonytalan a fehér sáv tárgyszerűsége.



31. ábra: Változik-e a lelógó sáv vizuális jelentése a sziklaperemen elfoglalt helyétől? (A két kép közötti különbség természetesen a nézőpont megváltoztatásából adódik.)

Valójában, a kép belső aránya változik csak, kiváltképp az ég és a lelógó sáv egymástól való távolságát tekintve. A kérdés továbbra is így szól: értelmezhető-e úgy a sáv, mint egy közel szabályos lyuk a sziklafal sötét tömegén? A domináns pozitív-negatív viszonylatban, a helyes értelmezés a sáv égtől eltérő *tónusértékének* függvénye: ha a sáv tónusa különbözik az ég tónusától, akkor egyértelmű a helyzet: a világos függőleges forma csupán egy fal előtt lógó tárgy.

(Érdekességként hadd jegyezzem meg az alábbi tapasztalatomat, mely szorosan a témához tartozik, de épp inverz módon. Azaz nem egy mesterségesen előállított vizuális hatás-együttesben, hanem a természetben megfigyelt szituációra felfigyelve, pontosan az előbbieket fordítottja volt érzékelhető.



32. ábra: A kőfalon tátongó nyílás olyan, mintha egy a falnak támasztott amorf tárgy lenne. Az illúzió okát a látszólagos tónusértékkülönbségben kell keresnünk (értsd: szimultánkontraszt).

Az erről készült fotón sincs ez másképp: a kőfalon lévő valóságos ablaknyílás mögött a tényleges ég színe látható, mégis olybá tűnik a rés, mintha az egy a falnak támasztott világos (alufólia) tárgy lenne.)

Összegzésként, a *Lelógó kék sáv* című akció esetében, a fotókból kiindulva megállapítható, hogy az ott szereplő legerősebb vizuális hatást, azaz a papírsáv-ég kapcsolatot a sötét-világos értékek viszonya befolyásolja, melyet természetesen egyéb tényezők is módosíthatnak. A két tárgyi minőség (papírsáv és ég) ekvivalens, ha tónus- és színértékük megegyezik, és ezt a kölcsönös megfeleltetést csak két tényező módosítja komolyabban: az előbb említett tónusérték megváltozása és/vagy egy adott tulajdonsághatárokkal³⁰ rendelkező másik forma. Ám sem a méret, sem a sáv alakja, sem pedig a vetett árnyékok nem okoznak olyan erőteljes jelentésváltozást, mint az említett két faktor.

Mindezen vizsgálatok értelmét elsősorban a gyakorlati alkotómunka igazolja, ugyanis elengedhetetlen végiggondolni bizonyos lépéseket: miként lehetséges szándékolt hatást létrehozni; mitől függ annak ereje; min kell változtatni, hogy „működni” kezdjen a kép vagy a szobor; mikor történik „ez”, és mikor valami „más”... Olyan kérdések ezek, amelyek mind-mind a vizuális terület egyes alkotóelemeinek egymáshoz való viszonyára vonatkoznak. Fontos ezt szem előtt tartani, akár tudatos építkezésről, akár intuitív alkotófolyamatról van szó. Jóllehet az intuíció eredményes felhasználásának képessége is egyfajta tudatosságot feltételez. Hasonlóan vélekedik erről Rudolf Arnheim is: „A vizuális kategóriák magyarázatával, alapelveik elemzésével s a szerkezeti viszonyok működésének bemutatásával a formai mechanizmusoknak ez az áttekintése *nem arra törekszik, hogy helyettesítse a spontán intuíciót, hanem hogy élesítse, támogassa, s összetevőit közölhetővé változtassa.*” (Arnheim, 1979. 18. – kiemelés tőlem)

A környezet jelentésbefolyásoló szerepének kérdését részben lezárva, a következő oldalakon rátérek a tárgyak átalakításából és torzításából származó jelentésmódosulások eseteire.

³⁰ Ezen kifejezés alatt a forma sajátos karakterét értem: méret, alak, elhelyezkedés.

Tárgyátalakítás – tárgytorzítás

A formai karakter mint jelentéshordozó

Ebben a fejezetben azt vizsgálom, miként változik egy tárgy jelentése, akkor, ha nem a környezet vagy az elhelyezés mikéntje a domináns, hanem magán a tárgyon végrehatott változtatások minősége. Nagyrészt az alaktorzítás és a méretnövelés képzőművészeti felhasználása szerepel példáimban, de a bemutatandó munkáknál nem tekinthetünk el a környezeti-téri kontextustól sem.

Az előző részben tárgyalt témához hasonlóan, ezúttal is az általam szerkesztett ábrákat hívom segítségül. Kiindulási formám szintén a négyzet, azonban most nem a helyzetét vagy a környezetét módosítottam, hanem magát a síkidomot. Olyan karakteres változtatásokat eszközöltem az alapformán, amelyek egyértelmű asszociációk révén, mindenkiben közel azonos képzeteket keltenek. A változtatások viszonylag minimálisak, legalábbis törekedtem arra, hogy a kiindulásul szolgáló négyzet még felismerhető maradjon.



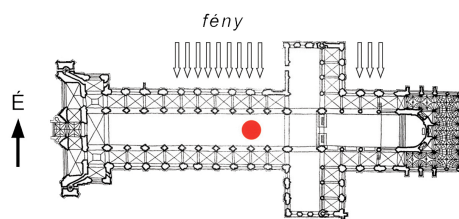
33. ábra: A formakarakter jelentésmódosító hatása: mindegyik torzított négyzet sajátos képzetet kelt.

A „forma jelentésteremtő készülék” (Paz, 1990. 22.) –idézem újra Octavio Paz szavait. A statikus geometriai alakzat szabályosságát megtörve, különböző erőhatások képzetei sejlenek fel bennünk. Az ábra első tagja párnaszerű formakarakterével lágyabb érzetet kelt, mint a második, feszültséggel terhes változat. Úgy érezzük, mintha a síkidom négy oldalát érné valamifajta nyomás, amely az íves behajlásokat eredményezi – vagy a sarkokat meghúzza, kifelé irányul az erő. A középső négyzetet durvább behatás érte. A szögletes, éles negatív folt kitört szilánkokra is utalhat. Rápillantva, akár robbanásra is gondolhatunk. A negyedik, csöpögő négyzet vagy valamilyen folyadékba ért bele és ez most a felszínéről csurog lefelé, vagy tulajdon halmazállapota változik meg a szemünk előtt. Az utolsó forma átlós nyúlványával szintén lefelé ható erőről árulkodik – mintha sztreccsvászonnal lenne burkolva.

A 33. ábrásor a jelentést tisztán a vizuális erőviszonyokra alapozza, és csakis a formai karakternek a hétköznapi tapasztalatinkból adódó asszociációkeltésére épül. Ez utóbbi megállapítás jelentőségét hangsúlyozza Kepes György is a színek példáján: „A retinán megjelenő képekre azonnal rátelepül korábbi tapasztalatok emléke. A kék azonnal a kék égre emlékeztet, a zöld a zöld gyepre, a fehér a fehér hóra.” (Kepes, 1979. 148.) Azonban az alább bemutatásra kerülő műalkotás, – minthogy képzőművészeti analógiákkal folytatom a sort – a jelentésteremtés más dimenzióját „nyitja meg”. A gótikus táblakép híres alkotója szintén a torzítás, jelen esetben a méretnövelés eszközével ad sajátos tartalmat művének. Az elemzéssel kapcsolatban az ikonológiai módszer megteremtőjének, Erwin Panofsynak gondolataira támaszkodom.

Jan van Eyck: Madonna a templomban

Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben: Spirituális dolgok testi metaforákban című tanulmányában Panofsky görcső alá veszi Jan van Eyck *Madonna a templomban* elnevezésű alkotását. Azért kívánczik ide ez az akkurátus elemzés, mert mint a tanulmány címéből is kitűnik, a jelentés vizsgálatának *szimbolikát* érintő vonatkozásáról esik benne szó.



34/a. ábra: Jan van Eyck: *Madonna a templomban*, 1425 k., fatábla, olaj, 32x14 cm
34/b. ábra: A festmény virtuális terének elemzése.

Panofsky a festmény meg nem értését tulajdonítja azon kritikusoknak, akik a műalkotás szembevethető „aránytalanságának” (Panofsky, 1955/1984. 323.) tartják Szűz Mária valóban elméretezett alakját. Mert igaz ugyan, hogy Jan van Eyck első munkái között számon tartott táblaképről van szó, de korántsem szakmai hiányosság, hanem

tudatos torzítás eredménye a Szűzanya illetén való megformálása. Az alkotás ugyanis „nem annyira Szűz Máriát a templomban, hanem Szűz Máriát mint magát az Egyházat ábrázolja.” (U.o.) Ennek a „spirituális erőnek vagy lényegnek” (U.o. 24.) a kifejeződése magában a főalakot befogadó bazilikában is megfogalmazódik. Tehát, két ugyanazt jelentő képi metaforával, pontosabban szimbólummal van dolgunk, ha helyesen akarjuk értelmezni a művet.

Panofsky másik lényeges megállapítása a fény ábrázolásával kapcsolatos. Feltűnt neki, hogy ha a középkori szabályokat vesszük alapul, akkor a hagyományosan keletnyugati tájolású templomépület padlójára „rendellenes” módon az északi ablakokból vetődik rá a fény. Ez pedig ellentmondani látszik az asztronómia törvényeinek. Vagyis nem a Nap fénye ragyogja be a festmény virtuális terét, hanem ehelyütt is jelképpel állunk szemben: „Ha tehát [Jan van Eyck] úgy döntött, hogy visszájára fordítja a természet törvényeit, meg kellett legyen rá az oka. Ez az ok pedig egészen egyszerűen az, hogy a fényvel, amelyet megfestett, nem a természeti fényt akarta megjeleníteni a képen, hanem azt a természetfeletti, »minden lényeg feletti« fényt, mely Isten Városát világítja meg, azaz a napfénynek álcázott Isteni Világosságot.” (Panofsky, 1955/1984. 326.) A kételkedők meggyőzésére, Panofsky cáfolhatatlannak tűnő bizonyítékkal szolgál: Mária csodálatos vörös ruhájának a szélére hímezve, könnyen olvasható felirat részlete tűnik elő. A szöveg a Jan van Eyck testvérek kedvenc Mária-magyarázó textusa, mely Salamon Bölcsességének Könyvéből származik (VII. rész 26. és 29. vers): „Ez [vagyis az Isteni bölcsesség, mely átjárja az egyetemes Egyházat, s Máriában testesül meg] szebb, mint a nap, s a csillagok rendje [dispositio] fölé rendeltetik. S ha összevettetik a [természetes] fényvel, annál is előbb valónak találhatók. Ő az örök világosság fényessége s Isten fényének makulátlan tükre.” (U.o. 327.) A fénysugarak ráadásul jobb felől érkeznek (pontosabban: Mária szemszögéből jobb felől), tehát a szimbolizmus szabályainak értelmében a pozitív oldalról. „Lehet-e a fényről, mely a fizikai világrend fölött áll, melynek napvilága után nem következik éjszaka, és amely a világ »egyik végétől a másikig terjed«, meggyőzőbb képet adni más módon, mint olyan napkoronggal, mely észak felől ragyog, s ezzel nyilvánvalóvá teszi, hogy nem nyugodhat le soha?” (U.o.) – teszi fel a kérdést zárómondatában Panofsky.

A hagyományos képalkotás gyakorlatában – akár évszázadokra visszamenően is – szintén tetten érhető a speciális ábrázolási mód és a jelentés szoros kapcsolata, pontosabban annak, e fejezet témájára vonatkozó aspektusa. A 20. század képzőművészeti termése pedig számtalan megoldását kínálja a *tárgyátalakítás* jelentés-teremtő illetve jelentés-módosító szerepének.

A méretnövelés mint művészi eszköz

Ha már a méretnövelés művészi eszközéről esett szó, megkerülhetetlen a svéd származású, New Yorkban élő szobrász, Claes Oldenburg munkássága. „Oldenburgot [a 60-as évek elején] főként a nagyvárosi élet filléres holmijai izgatták, a kommersz és vulgáris motívumok, a szemét s az olyan anyagok, amelyek – mint nyilatkozta – »gyorsan és közvetlenül formálódnak az élet nyomása alatt«” (*Sebők*)³¹ A hétköznapi használati tárgyak átalakításai azonban nemcsak azok méretét, de anyagát is érintették, minthogy a szobrász puha, képlékeny materiából kreálta „soft sculpture”-jeit. A lágyítással (softening) létrehozott „puha-szobrok” Oldenburg-ot a pop-art elismert figurájává emelték.



35/a. ábra: Claes Oldenburg: *Padlóhamburger (Óriáshamburger)*, 1962, festett vitorlavászon habbal, magasság: 132,1 cm, átmérő: 213,4 cm

35/b. ábra: *Puha villanykapcsoló („Szellem” változat)*, 1963

35/c. ábra: *Puha svéd óriás villanykapcsoló (textilből készült változat)*, 1966, 305x610x318 cm

A formára szabott és kitömött vászonzsákhöz képest, más jellegű munkáival az amerikai művész inkább emlékművé magasztosítja eszközeinket, miként azokkal köztéri szobrok formájában találkozunk. „Az én szándékom didaktikus – ezeken a kompozíciókon keresztül azt szeretném elérni, hogy az emberek kezdjenek tudatára ébredni a tárgyak erejének” (*Rose*, 2001a. 7.) – vallja határozott magabiztossággal. És amikor óriási megcsócsált almacsutkába botlunk a pázsiton, vagy meggyötört gyufásdoboz állja utunkat a téren, óhatatlanul is egy láthatatlan behemótra gondolunk, aki rendetlenségével mit sem törődik velünk, „hangyákkal”. A kölni Neumarkt Galerie épületének tetején landolt fagyalttölcsért látva, pedig még arra sem ügyel ez az óriás, hogy el sem nyalt nyalánkságát ne csak úgy elhajítsa a nagyvilágba. Valahogy magunkra ismerünk e pimaszul harsány mementókban, és jobb esetben elszégyelljük magunkat, ahogy összegyűrt

³¹ http://www.artportal.hu/lexikon/kulfoldimuveszek/oldenburg_cleas – letöltés ideje: 2007. 09. 10.

papírzsebkendőnket a szél gondjára bízuk, vagy amikor ártatlan tekintettel sietünk tovább cigarettacsikkünket a galambszaros járdán felejtve.



36/a. ábra: Claes Oldenburg fagyalattölcsére a kölni Neumarkt Galerie tetején
36/b. ábra: Oldenburg néhány jellegzetes köztéri szobra

Persze nem csupán szeméttel képzeletbeli hősünk, hanem gügye szórakozottsággal felejt itt is ott is építőszerszámaikat: lapátot, ásót, csákányt – amit csak használni engedett játékos kedve. Tizenegy méteres vakolókanalát például az otterlooi Rijksmuseum Kröller-Müller szoborparkjában hagyta hanyagul beleszúrva a szépen gondozott gyepebe.



37/a. ábra: Claes Oldenburg: *Vakolókanál*, 1971, acél, festékspray, 1170x365 cm
37/b. ábra: Oldenburg hasonló munkái

A gondolat Oldenburg fejében, hogy erre a helyre ez az eszköz kerüljön, a sonsbecki kiállítási parkban tett sétája alkalmával fogant: lyukakat vett észre az ottani épületen, valamint a szomszédos tóban úszó hattyúk látványa inspirálta a vízimadarak nyakát idéző lendületes nyéllel ellátott gigantikus szerszám felállítását. (*Schneckenburger*, 2004)

A sok-sok hasonló szobrot látva, azért felvetődik a kérdés: mikortól válik üres önisméltlenségé egy már-már bejáratott módszer következetes alkalmazása? Ami kezdetben új „színfoltként” jelenik meg szellemi frissességet hozva az áporodott művészi közegbe, egy idő után nem válik-e hasonlóan kommerszé? Mitől lesz egy ötletes eljárás csupán „geg”, üres hatásvadászattá silányított művészkedő gesztus? „...az effektus eszközei mindig »kipróbáltak«, alig szaporíthatók, amennyire a lehetséges drámai helyzetek száma sem szaporítható, és a giccsben minduntalan a voltat és kipróbáltat látjuk viszont, más szavakkal, a giccs (...) nem közvetlenül a világból fogja meríteni realitása elemi részecskéit, hanem előre gyártott elemi részeket fog alkalmazni, amelyek a giccsművész kezében klisévé merevednek...” (Broch, 1976/1986. 68.) Az Oldenburg-féle nagyítási „kényszer” giccsműveletként értékelhető, ha egy óriáspoharat látunk a kirakatban, melyet „még lehetséges funkciójának megfelelően használni – ellentétben a pop eljárásával, melynek alapja a használhatatlanná tétel.” (Gregotti, 1976/1986. 248.) Az ünnepeelt sztárművészek egyes munkáit látva, azonban szintén gyanú kerítheti hatalmába az embert, s giccselemnek titulálja a gigantomániába torkolló méretnövelést. „... az ilyen avantgarde műalkotásoknak álcázott produkciók létrehozói egyetlen vonást emelnek ki az utánozni próbált művészeti jelenségből, amelynek eredetileg autentikus alkotói értéke volt, s e vonást paradigmává emelik, ám ezáltal megfosztják minden újdonságértékétől s következésképp minden információs töltetétől.” (Dorfles, 1976/1986. 36.) – „[A giccsnek] racionális a technikája, az utánpótláson alapul és receptek szerint dolgozik, racionális még olyankor is, amikor az eredmény szerfölött irracionális, sőt, tébolyodott aspektust kínál.” (Broch, 1976/1986. 69.) A kérdés továbbra is fennáll: kinek a kezében és mitől válik egy műveleti gesztus artisztikussá vagy lesz csupán erőltetett „grimasz”?

Mindenesetre érdemes feleleveníteni Oldenburg „ars poeticáját” az 1967-es londoni Hayward Galleryben rendezett pop-art kiállítás katalógusában közreadott manifesztuma alapján: „Hitvallásom az a művészet, amely politikus, teoretikus, misztikus; amely nem arra való, hogy múzeumokban gubbasszon a valagán. Hitvallásom az a művészet, amely úgy terebélyesedik ki, hogy művészet voltáról sejtelve sincs; amelynek megadatott, hogy nullpontról induljon el. Hitvallásom az a művészet, amely meghentereg a hétköznapiok mocskában, és mégis győztesen kerül ki. Hitvallásom az a művészet, amely utánozza azt, ami emberi; ami, ha kell, humort, ha kell, erőszakot idéz – ami éppen adódik. Hitvallásom az a művészet, amely a való élettől nyeri alakját; amely tekereg és terjeszkedik, halmozódik, fröcsög, csöpög, amely vaskos és durva, nyers és kedves és ostoba – mint maga az élet...” (Lengyel és Tolvaly, 1995. 28.)

2001-ben a Velencei Biennálé egyik legemlékezetesebb alkotását szintén egy óriási, „Oldenburg-i gigantomániát” idéző szobor jelentette: egy majd öt méter magas, guggoló fiú. (Vajon meddig ért volna a figura, ha fel is tud állni?). A Corderie oszlopokkal tarkított csarnoka határozottan szerencsés közege lett a monumentális munkának.



38. ábra: Ron Mueck: *Cím nélkül, (fiú)*, 1999, vegyes technika, 490x490x240 cm

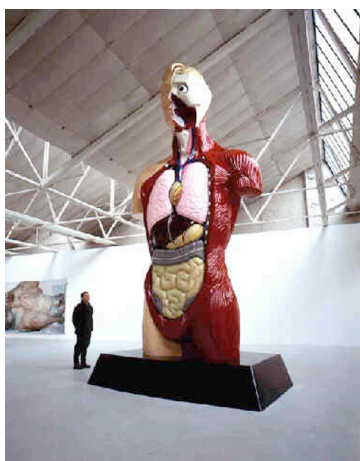
A technikai bravúr³² üres látványossága ezáltal egy csepp szellemi pikantériát is magáénak tudhatott: a rövidgatyában gubbasztó, sötéthajú „ficsúrt” szemlélve nem lehetett nem az ókori Egyiptomra asszociálni, főleg nem, ha a karnaki templomok hüposztüloszainak emlékképe is a mienk. Mégis, a meghökkenésen túl, a szobor nem sok nyomot hagyott bennem. Lehet, az is éppen elég, hogy a grandiózus kiállítás zsibvásárából ez a mű azon kevesek egyike, melyet lencsevégre kaptam, és így az emlékezetemben is megőrződött valamelyest.

Még mindig a méretnövelés hatáskeresőjénél maradva érdemes megemlíteni az angol kortárs szobrászat ünnepezt sztárját, az YBA (Young British Artists, azaz Fiatalkorú Brit Művészek) csoportosulás meghatározó tagjaként 1988-ban (a Freeze kiállítás alkalmával) feltűnt, ma alig negyvenéves Damien Hirstöt. (Zsilinszky, 2003) A művész egyik jellegzetes munkája, a *Hymn* című, bronzba öntött szertári kellék, melynek eredetije az emberi anatómiaoktatásánál használatos, majdnem hat és fél méterre magasodik fölénk. Ezen alkotása miatt, a tulajdonképpeni szemléltetőeszközt „gyártó cég sikerrel tudta kárpótlásra kényszeríteni [az angol szobrászfenomént],³³ fenntartva valami rejtélyes

³² A szobor készítője, Ron Mueck „filmes modellkészítőként tanulta ki a tökéletes illúziókeltés mesterségét”. (Szipőcs, 2001. 25.) – Ennyiben mindenképpen hiteles gesztus a hatásvadászat.

³³ A műalkotást 2000-ben a New York-i Gagosian Galéria állítólag 1,6 millió dollárért adta el. (Benhamou-Huet, 2002) – Ebből az összegből busás kárpótlásra telhetett...

kapcsolatot a két dolog között, holott a babagyártók nem kezdtek saját modelljükre műalkotásként gondolni és nyilvánvalóan attól sem tartottak, hogy termékük piacát veszélyezteti a szobor. A témában még ezek után is maradt tartalék, Saatchi ugyanis azt tervezte, hogy galériája boltjában árusítani fogja az óriásszobor visszakicsinyített változatát, azaz valami olyasmit, ami látszólag teljesen azonos a közönséges szemléltetőeszközzel, ám mégsem azonos vele, holott a művész sosem nyilvánította saját alkotásának. Ez a mű/nem mű – másolat – giccs kérdéskörben használandó művészetfilozófiai szemléltetőeszköz végül megmaradt a képzeletbeli tárgyak között” (Horváth, 2007)³⁴



39. ábra: Damien Hirst: *Hymn*, 1996, festett bronz, magassága: 640 cm

A tárgyalakítás egyéb módjai

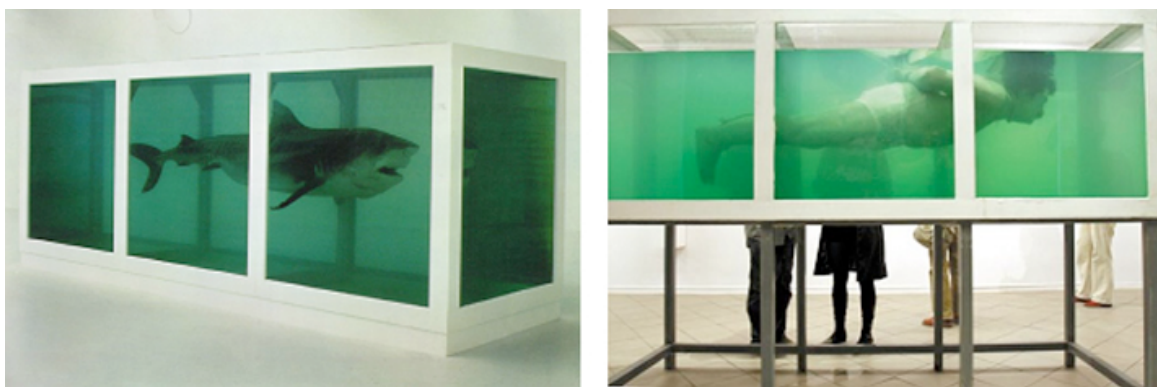
Damien Hirst látványos sikereit azonban nem mindenki értékeli úgy, hogy azok magyarázata (csupán) munkáinak művészi kvalitásában keresendő. Tény, hogy az angol szobrász (bár ez a „címké” csak részben fedi le tevékenységi körét) kiválóan menedzseli önmagát: látványosan aktív társadalmi életet él, és a gyakorlatban is érti a média „sztár csináló” mechanizmusát. Ez olyannyira igaz, „hogy a pletykalapokat olvasó többség számára jobban ismert parti-arcként, mint maguk a munkái.” (Szövényi, 2002)³⁵ A művek általában „ready-made elemek és címszavak egyszerű kollázsai” (U.o.), melyekkel Hirst „tudatosan vállalja a banalitást, média-barát megoldásokkal.” (U.o.) Kizárólagos célja az azonnali, „gyomor bævágó” hatás kiváltása, mellyel botrányt kavarhat – a lényeg az, hogy beszéljenek róla, ezzel is továbbépítve a „Hirst-imázst”. Elmondása szerint, ő csak

³⁴ <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=797> – letöltés ideje: 2008. 01. 10.

³⁵ <http://www.exindex.hu/index.php?page=3&id=326> – letöltés ideje: 2008. 01. 22.

felhasználja a sztárságot, azt nem önmagáért tartja fontosnak. „A hírnéven keresztül van lehetősége az emberek tudatának formálására.” (Szövényi, 2002) És bár „a művészeti szcénába nagyméretű formaldehydes installációival futott be, üzletet mégis tömegtermelt festményeivel csinált.” (Szövényi, 2002) Szájából PR-fogásnak tetszik az őszinte vallomás: „Mindig is olyan festőnek éreztem magam, aki nem tud festeni és mindig szerettem a festménykészítésnek ezt a formális útját (...) tetszik a kreált festő ideája.” (Szövényi, 2002) Szobrai elkészítésén sem ő fáradozik, azok megformálását szakemberekre bízta. „Hirst művészete »ötlet-művészet«” (U.o.) – fogalmaz Gordon Burn. A kérdés nem csak a kritikusokban és nem csak a nézőkben vetődik fel: vajon művészet-e mindez, vagy sem? Liliam Gillick szerint Hirst „minden projektjében van egy kis elem, amitől az művészetnek fog látszani.” (Szövényi, 2002 – kiemelés tőlem)

Ezt a látszathatást kívánja leleplezni, vagy legalábbis ironikus kritikával illetni Hirst pályatársa, a cseh származású David Černý. Az angol, már klasszikusnak számító tigriscápás projektje (*A halál fizikai lehetetlensége egy élő elméjében*³⁶ címmel) provokálta Černýt, hogy az eredeti mű formakialakításához hasonlóan a 21. század hajnalának egyik diabolizát alakját, Szaddam Husszeint (pontosabban annak élő-halott mását) zárja a vízzel³⁷ teli akváriumba. (Horváth, 2007) A mű megnevezése: *Cápa*.



40/a. ábra: Damien Hirst: *A halál fizikai lehetetlensége egy élő elméjében*, 1991, üveg, acél, szilikon, cápa 5 százalék formalinban, 213,4x640,1x213,4 cm
40/b. ábra: David Černý: *Cápa*, 2004

A szemérmetlen utalással a cseh nemcsak jókora fityiszt mutat Hirstnek, jelezve, hogy legendás alkotása nem több egy formalinban úszó közönséges állatnál, hanem olyan jelentésrétegeket is érint általa, melyek révén a mű jócskán túlmutat egy egyszerű művészi

³⁶ Másutt: *Annak lehetetlensége, hogy az élő elélképezze a halált* (Schneckenburger, 2004)

³⁷ Érdeemes megjegyezni, hogy a két mű esetében, ami a folyadékokat illeti, a hatás pont fordított: a cápáé tűnik víznek és Husszeiné pedig formalinnak. (Horváth, 2007)

fricskán. Míg Hirst az intellektuálisnak látszó címmel kívánja elmélyült gondolkodásra készíteni közönségét,³⁸ addig Černý alkotása, esetleges pillanatnyi aktuálpolitikai vonatkozása ellenére is, „többet mond a halál elképzelhetőségéről”. (Horváth, 2007)³⁹ A „Gonosz” egyébiránt mindkét műtárgy esetében „legyőzetett”.

Utolsó adalékként érintve a Hirst-jelenséget, egy közönségkritikának is beillő hírről tudósított R. Hahn Veronika a *Népszabadság* hasábjain: történt ugyanis, hogy a patinás mayfairi Eyesto\`rm galériában takarító Emmanuel Asare szemeteszsákba tömte a Turner-díjas, vagyis a modern brit művészet legrangosabb elismerését is magáénak tudható Hirst hulladékokból álló művét. Az ötezer fontot érő kompozíciót a galéria személyzetének egyik még „idejében kapcsolt” tagja rekonstruálta a kimentett darabokból fotó alapján.

A tárgyalakítás egyéb módjai közé, a félbevágott borjak (Hirst) és zsugorított csecsemőimitációk (Mueck) divatosnak mondható megoldásai mellett, mindenképpen beletartozik Meret Oppenheim klasszikus, de a maga idejében (és véleményem szerint még ma is) erőteljes hatást kiváltó műve: a szőrös csésze. A sokkolás nyers változataival ellentétben (bár a prémes étkészlet látványa szintén elég brutális) ez az objekt szürreális bájjal követel magának megtisztelő helyet a műalkotások sorában.



41. ábra: Meret Oppenheim: *Reggeli bőrben*, 1936, szőrmével bevont csésze, csészealj és kanál; 10,9 cm; 23,7 cm; 20,2 cm; magassága 7,5 cm

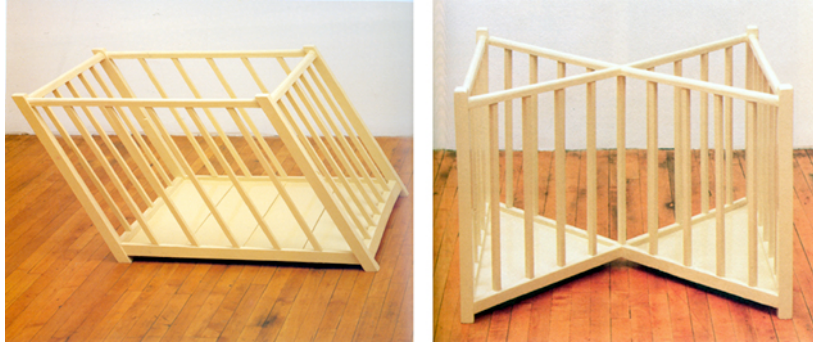
Az érzékek furcsa egyvelegére ható tárgy „szakértők szerint (...) a meleg női ágyéket hívatott jelképezni, és mivel ennek a kifejezetten szürrealisztikus megnyilvánulásnak a szerzője maga is női személy, ezért a munkát a legelső lesbikus identitású művészi alkotásként tartják számon.” (Kelemen)⁴⁰

³⁸ „Hirst üzenete itt, mint sok más művében: képtelenek vagyunk igazából felfogni a halált – nem csak a sajátunkat, hanem egy másik élőlényét is.” (Horváth, 2007)

³⁹ <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=797> – letöltés ideje: 2008. 01. 10.

⁴⁰ <http://usualvisual.egologo.transindex.ro/?p=134> – letöltés ideje: 2008. 01. 20.

A formai torzítás egyéb lehetőségeinek kiváló példáját szolgáltatja – a dolgozatban már korábban szerepeltetett – Robert Gober *Slanted Playpen* (magyarul: *Ferdített járóka*) című, 1987-es munkájával, mely a teoretikus művészeti elemzők szerint, tárgyi jelentésével a szorongásokkal terhelt gyermekkor fizikai és lelki lekortoltságára utal.



42/a. ábra: Robert Gober: *Ferdített járóka*, 1987, fa, zománcfesték, 92,5x127x59,6 cm

42/b. ábra: Robert Gober: *X járóka*, 1987, fa, zománcfesték, 68,6x94x94 cm

E klausztrófó magyarázat helyett én Gubernél inkább egy egyszerű formalogikára épülő „játékot” látok, kiváltképp, mert a szobrász a járóka-átalakítás egy másik szellemes variációját is elkészítette *X járóka* címmel: ez esetben ugyanis nem a függőleges elemek dőlnek, hanem az oldalakat alkotó rácsok futnak keresztbe a téglalapalap átlói mentén. (Amúgy, Gober egész járóka-sorozatot kreált akkori alkotói periódusában.)

Ennél lényegesen drasztikusabb eljárással él César Baldaccini, amikor a modern jóléti társadalom egyik státuszszimbólumát, a korszerű fogyasztói lét egyik nélkülözhetetlenek vélt alapját: a gépkocsit préseli laposra vagy sajtolja szabályos tömbbé.



43. ábra: César Baldaccini: *Sik kompresszó, ZX*, 1995

Az 1995-ben készült műveket az adott év nyarán a Velencei Biennálé francia pavilonjában mutatták be. (Schneckenburger, 2004) Az egyik alkotás esetében: gigantikus mementóvá gyötört kasznik sorakoznak egymáson, szabályos téglaelemekként emelve falat előttünk.

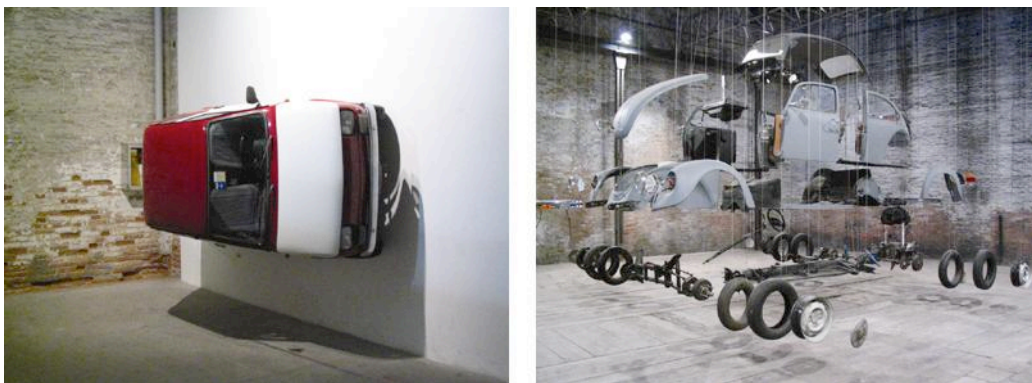


44. ábra: César Baldaccini monumentális autókarosszéria-sajtólása, amely a 46. Velencei Biennáléra készült.

A karosszériák kopott fénye letűnt idők dicsőségét hirdeti, a kritikai tartalom helyét itt egy kifinomult esztétikai minőség veszi át: a fémtömegek látványos színjátéka absztrakt kompozíciót alkot. (Schneckenburger, 2004) Idekapcsolódóan érdemes megemlíteni Jacques Maquet nevét, aki a forma fontosságát kutatva arra keresi a választ, vajon a műalkotás mely része bír esztétikai jelentőséggel. *Az esztétikai tapasztalat* című könyvében megállapítja, hogy sem az alapanyag nemessége, sem a téma vonzósága, sem a technika milyensége, vagy a kézművesi jártasság virtuozitása önmagában nem lényegi szempont az esztétikai érték tekintetében. Egyes formák, azaz a „vizuális elemek bizonyos konfigurációja” (Maquet, 2003. 54.) viszont jelenthet ilyenfajta minőséget (például esztétikus látványt). A rozsdás vas-halom César esetében szintén ezt a megállapítást látszik alátámasztani. A francia mester szobraiban, legalább jobbsorsa érdemes járműveket tisztelhetünk, amennyiben így bizonyosan „túlélnek” roncstelepi társaikat.

Talán a César-művek utánérzésekként kerülhetett a falra nyolc évvel később, szintén a Velencei Biennálé alkalmával Simon Starling – szintén Turner-díjas alkotó – piros-fehér Fiat-ja (45/a. ábra). Valamint hasonló előzményeket sejtet a darabjaira szétszerelt és mennyezetre fellógatott Volkswagen bogár is, Damián Ortega munkája (45/b. ábra). A falra tapasztott közlekedési eszközök közül César préselménye (43. ábra) legalább a táblaképek objekt-világát idézi – ha cinikus értelmezést keresek, akkor ez a „tálalás” az „autó-buzi” géprajongók kvázi-műtárgy imádatát szembesíti velünk. Ha jobb pillanatomban talál a látvány, akkor a technikai civilizáció egyik meghatározó

teljesítménye előtt, a mérnöki-konstruktóri munka dicséretként hajt fejet az olasz szobrász.



45/a. ábra: Simon Starling: *Flaga*, 2000, Fiat típusú gépkocsi (a művész saját autója)
45/b. ábra: Damián Ortega: *Kozmikus dolog (Cosmic Thing)*, 2002, rozsdamentes acél, drót, Volkswagen Beetle '83, plexiüveg

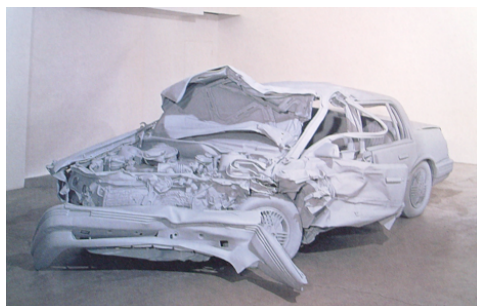
A Volkswagen-installáció megálmodójának munkáját Kristy Bell (2005) egy háromdimenziós használati útmutatóhoz hasonlítja, egyúttal párhuzamba állítva azt a természettudományi múzeumok (bálna)csontvázaival. Mivel pedig az egykori német népaútó egyedüli gyártóhelye Mexico City közelében, azaz a művész szülővárosától nem messze található, a szerkesztőasszony úgy véli, az alkotás egyben a formatervezés újvilági térhódítását és annak adaptációját is jelenti. (Bell, 2005)

A gépkocsi, úgy látszik, a 20. század képzőművészetében a tárgyátalakítások kimeríthetetlen forrása. Gabriel Orozco, szintén mexikói szobrász, 1993-ban harmadolt el hosszában egy Citroën márkájú járművet, majd annak középső részét kiemelve, összetolta a maradék két szélső darabot. Így az autó ugyan sokkal áramvonalasabb lett, de egyben működésképtelen is. (Strange, 1999)



46. ábra: Gabriel Orozco: *LA D. S.*, 1993, autó: fém, bőr, szövet, 140x480x114 cm

És a négykerekű motorcsodák „dömpingjének” még nincs vége. Charles Ray objektművész *Festetlen szobra* egy frontális ütközés megrázó emlékét idézi.



47. ábra: Charles Ray: *Festetlen szobor*, 1997, festett üvegszál, 152x198x434 cm

Az üvegszál-roncs semleges hófehérsége esztétikai értékű formává, plasztikává emeli az amúgy kegyetlen naturalizmussal imitált tárgyat. Ray nem titkolt aktualitással állít sajátos emléket Diana hercegnő tragédiájának. (Titz, 1999)

Az 52. Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Biennálén bolyongva, az Arsenale shopjában akadtam egy katalógusra, (melyre egyébként már két évvel korábban is felfigyeltem) oldalain bizarrabbnál-bizarrabb képekkel. A könyvecskében talált Margot Quan Knight nevével fémjelzett alkotások kimondottan e fejezet témájába illenek. A 30 eurót sokallva az amúgy vastag, de egészében érdektelen kiadványért, gátlástalanul kifotóztam a műveket. Az így készült reprotikon (48. ábra) is jól látni a formai asszociációkra építő tárgymanipulációkat.



48. ábra: Margot Quan Knight munkái, melyeket egy katalógusból fényképeztem ki.

Az ötletes gegek kifinomult humora és olykor direkt nyersessége emeli a képeket abba a kategóriába, ahol már nemcsak banális elgondolásokról beszélhetünk. A közhelyszerű képzettársítások gyanús popularitása ugyan ellentmondani látszik a fenti megállapításnak, de tekintsük inkább értéknek a munkák ezen oldalát, révén hogy a közérthetőség ritka „madár” a kortárs művészet tarka egén... (Margot Quan Knight művésznő, tudomásom szerint, a Benetton cég számára készített reklámfotókat – ez mindenesetre magyarázná a fenti dilemmámat.)

A 48. ábrán szereplő, első fotóról eszünkbe juthat, hogy a lecsüngő sörhas hájgurkái bizony a túlzott szénhidrátfogyasztástól is kialakulhatnak, és a zsírszövetbe mélyedő ujjak élménye olykor a tésztagyúrás képzetét is keltheti. A kenyérmasszát dagasztva viszont, nemegyszer ennek fordítottja is megtörténhet.

A következő felvételt látva, ki ne élte volna már át az alkohol másnaposságot okozó hatását? Bizonyára majd mindenki érezte már magát „kiütve” tőle. Az előtérben tornyosuló sörösüvegek mintha csak kárörvendő susmorgással nyugtáznák munkájuk sikerét. Kalapácsfejüket elégedetten fordítják áldozatuk öntudatlan teste felé.

A formai hasonlóságok és a nem várt ellentétek anakronizmusából származó meglepődés bizonyítéka az a „törésteszt”, amelyet a kavicsokra ejtett pszeudo-tojás jelez a 48. ábra bal alsó fotóján. „Nem minden az, aminek látszik” – illusztrálja a mondást Knight hatásos szellemességgel.

Az utolsó képre pillantva, René Magritte megirigyelhetné a digitális technika korában rendelkezésünkre álló határtalan illúziókeltés lehetőségeit – egyértelmű utalás a festő *A vörös modell* című olajképére.

Bizonyosan lehetne még további példákkal gazdagítani a tárgyalakítás lajstromát (említhetnénk Magritte további festményeit is az azokon megjelenő óriástárgyakkal, felidézve akár a *Lehallgatósoba*⁴¹ [Paquet, 2002] nagyra nőtt almáját), de kellően kimerítettnek érzem a témát ahhoz, hogy a fejezetet itt lezárjam. Úgy gondolom, hogy a bemutatott művek megfelelő érzékletességgel szemléltették a fizikai metamorfózis révén előálló primer jelentés hol finomabb, hol drasztikusabb megváltoztatásának lehetőségeit.

⁴¹ Más fordításban: *Kihallgatósoba* (lásd.: *Híres festők* sorozat). A mű eredeti címe: *La chambre d'écoute*

Tárgyak egymással való kapcsolata – tárgyösszeépítés, kollázs, asszemblázs

Az eddigi gondolatmenet logikájából nem hagyható ki a tárgyak egymásra gyakorolt hatásából származó lehetséges jelentésmódosulás kérdése sem. Számos alkotó élt az eljárással, mely hol formai kapcsolatra, hol szimbolikus tartalmak teremtésére, hol csak „egyszerű” átértelmezésre alapoz. A közös bennük, hogy a művelet során nem csupán tárgyak kerülnek egymás mellé, hanem tárgyak fűzik szorosabbra „barátságukat” vagy győzik le kényszerű taszításukat; tárgyak válnak eggyé és alakulnak át, ezzel új, addig sosemvolt tárgyakat létrehozva.

Magritte-ot emlegettem az előző fejezet végén, most egyik festményével indítom ezt a bekezdést, továbbfolytatva a gondolatot. A szürrealistákhoz sorolt festő képén egy vízzel teli üvegpohár egyensúlyoz a nyitott fekete esernyőn. „...úgy gondoltam, Hegel... igen fogékony lett volna erre a két ellentétes funkciót betöltő témára, mely: egyidejűleg tagadja (távol tartja) és igenli (tartalmazza) a vizet. Gyönyörködtette vagy gondolom, szórakoztatta volna (mintha vakáción lenne), így hát a képnek a *Hegel vakációja* címet adtam” – kommentálja művét a szerző. (*Paquet*, 2002. 30.)



49. ábra: René Magritte: *Hegel vakációja*, 1958, olaj, vászon, 61x50 cm

Valójában itt nem történik más, csak két tárgy együttesen jelenik meg a vásznon. Az már a kompozíció finomságából következik, hogy a nyitott ernyő ugyan készen áll a víz felfogására, de azzal ténylegesen, a pohár miatt nem érintkezhet. A funkcióját vesztett védőeszköz kétségbeesett „erőlködése” kellemetlen feszültségérzetet eredményez.

Az emberi képzelet mindenkor szívesen eljátszott a különféle minőségek összemontírozásával. A mitológiai alakok ember-állat „mixei”: faunok, minotauruszok, kentaurok képzetek szintén erről árulkodnak. Magritte szereti feje tetejére állítani a világot,

még a képzelet világát is: a mesékből jól ismert habléány haltestű figurája felcserélt formában fekszik a *Kollektív lelemény* című kép homokpartján. Az emberlábú-halfejű kreatúrán hiába keresnének a tengerészek gömbölyded kebleket, csupán a kopolyúk nyálkás lemezeibe kapaszkodhatnának, és hiába a női altest, ha csak üveges szemek merednek a férfiúi vágy megszállottjaira.



50. ábra: René Magritte: *Kollektív lelemény*, 1934, olaj, vászon, 75x116 cm

Magritte logikai „viccei” valójában, Duchamp kifejezésével élve, olyan „elmeszülemények”, amelyek a megrögzött képzettársításokat robbantják szét. Képei lefestett gondolatok, de korántsem mechanikus illusztrációi azoknak, sőt munkái közvetlenül a vizuális „sokkhatásra” építenek. Mert természetesen mondhatjuk valakinek, hogy képzeljen el egy sellőt csak épp fordítva: a felsőteste hal, csípőtől lefelé meg ember, de össze sem mérhető a „hallott” a „látottal”.

Már attól az egyszerű tényről, hogy egymás mellé kerülnek látszólag összeegyeztethetetlen tárgyak, azok látványa roppant erőteljes lelki reakciót válthat ki belőlünk. A művészi gyakorlat előszeretettel él is az ebből adódó lehetőségekkel, melyet az alábbi példa is jól bizonyít.

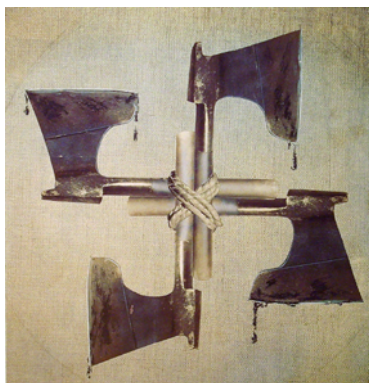


51. ábra: N. Lernes: *Szem és szögesdrót*, fotó

N. Lernes fotóján egy emberi szemgolyó mered ki a puszta földből, nem létező tekintetét egyenesen a fölötté vészes közelségben tekergő szögesdrótra szegezve. (Mesterien finom beállítás, hogy a szemnyílást idéző betemetettségben, az írisz helyzete teszi élővé és egyben riadtá a kiszakadt látószervet.) „Az ellentmondás, amely a mindenkori elemekhez fűzött képzettársításokból fakad, töprengésre kényszerít bennünket mindaddig, míg rá nem lelünk az ellentmondást feloldó értelmezésre, amíg ez az értelmezés nem serkent bennünket a környezetünkkel szemben állásfoglalásra, és az embertelen élet elleni tiltakozásra. Az ellentmondás ekkor a képhez kapcsolódó asszociációk dinamikus rendjének alapja.” (Kepes, 1979. 230.)

És jóllehet, már a múlt század első évtizedeiben önálló eszközként megjelenik az összeépítés technikája (gondoljunk csak a teljesség igénye nélkül Marx Ernst, Hannah Höch vagy Kurt Schwitters munkáira). A következő oldalakon bemutatott példák segítségével a formai és jelentésbeli kapcsolatok könnyebben átlátható változatait keresem. Az említett korszak idevonatkozó alkotásairól így vélekedik Kepes: „Minden anyag, minden figura, minden fénykép magán viselte annak a világnak a jegyeit, amelyből merítették. A néző arra kényszerült, hogy rendet keressen az összefüggéstelen töredékek között, rejtett értelmet kapcsolatot a tulajdonképpen értelmetlen, véletlenszerű dada- és merz-képekben, a kollázsokban vagy fotómontázsokban. Minél ellentmondásosabb volt az elemek jelentése, annál nagyobb feszültség keletkezett a szemlélőben, aki igyekezett kiindulópontot találni az integrációhoz. Ez a feszültség volt az értelmi rend nullpontja, az új fejlődés alapja.” (Kepes, 1979. 235.) Ezzel máris túljutottunk az egyszerű „egymás mellé rendelésen”. A mentális kapcsolatteremtés a kollázs-technikában a fizikai síkra is kivetül: tulajdonképpen elérkeztünk a tényleges (fizikai) *összeépítés* módszeréhez.

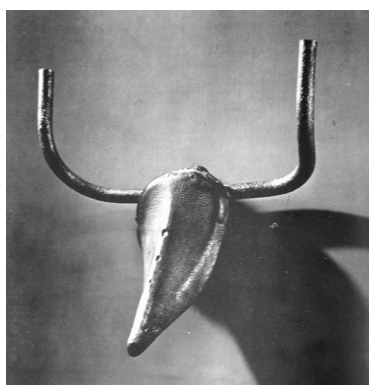
John Heartfield 1934-es datálású fotómontázsán (52. ábra) egyértelmű logika mentén illeszti össze a bárdokat: nyelvüknél, nyers barbársággal erősítve őket egymáshoz közönséges kötélbog segítségével. Az így kapott forma az ősi svasztikával rokon, de az egyszerű karakterbeli hasonlóságon túl, a szimbólum véresen vészterhes, újkori jelentését is érinti. A mű címe egyértelművé teszi a náci Németországra való utalást: *Az „új” birodalom régi jelvénye: vér és vas.*



52. ábra: John Heartfield: *Az „új” birodalom régi jelvénye: vér és vas*, 1934, fotomontázs

Amit a kép síkjában látunk, az akár háromdimenziós tárgykompozícióként is megvalósítható lenne. Mint ahogy erre (mármint a valós tárgyak tényleges összeépítésére) találunk is példát más alkotók esetében. Az egyik legismertebb ilyen alkotás Pablo Picasso *Bikafeje*.⁴²

„Találja ki, miből csináltam ezt a bikafejet? [– kérdezte Picasso Brassaitól, aki látogatóban volt nála –] Egyszer, egy csomó ócska holmi között találtam egy régi biciklinyerget és mellette egy rozsdás biciklikormányt. Lelki szemeim előtt abban a pillanatban összekapcsolódtak. Nem kellett spekulálnom: kész volt a *Bikafej*. (...) ...ha az ember csak a bikafejet látná, nem pedig a biciklinyerget és a kormányt, amelyből összetevődik, akkor a szobor kevésbé lenne érdekes.” (Brassai, 1968. 50.)



53. ábra: Pablo Picasso: *Bikafej*, 1943, bronz, 42x41x15 cm

A pusztán formai hasonlóságból adódó spontán asszociáció tökéletesen jellemezi Picasso egyik leggyakrabban használt alkotómódszerét. Összeillesztve a két funkcióját veszített kerékpáralkatrészt, azok új jelentést tartalmat kaptak: a nyereg „fejjé”, a kormány „szarvvá”

⁴² Más forrás szerint a mű címe: *Ökörfej*. (Schneckenburger, 2004)

változott. Ugyanakkor Picasso szerint: „a metamorfózis megfordítható; egy üres szerelő, ha a kezébe kerül [a tárgy], így szólhat: »Ebből a bikafejből pompás kormány és nyereg lesz a kerékpáromra.«” (Penrose, 1982. 279.)

A festőóriás szobrászként is ontotta magából a műveket: a *Bikafejhez* hasonló munkáinak se szeri, se száma. (Brassai, 1968) Mégis, a másik leggyakrabban emlegetett, és létrehozásának módszerében is azonos jellegű szobráról így ír Penrose: Az „1951-ben készült *Majom kicsinyével*⁴³ ragyogó példa arra, hogy eldobott tárgyakat, hulladékokat is életre lehet kelteni, új jelentőséggel lehet felruházni. A majom realiztikus fejről, ha tüzetesebben megvizsgáljuk, kiderül, hogy játékautó, de hála domináns helyzetének a szobor tetején – amelyről szintén kitűnik, hogy hulladékból készült –, életszerű majomportrénak látjuk, s elcsudálkozunk a valóság többértelműségén.” (Penrose, 280.)

Picasso ezeket a munkáit bronzba öntette, így eredeti anyaguk sokfélesége eltűnt, csak az elemek formája és eltérő felületi sajátossága emlékeztet minket arra, mik is lehettek azok valójában. (Kocsis, 2002) A klasszikus fémszobrászat hagyományosan „nemes” anyaga: a bronz, „igazi” szobrokká avatja a plasztikákat.

Azonban a tárgyakat változatlan formájukban hagyja meg David Mach *Itt áll meg a bicikli* című művében. A „geg”-ként is felfogható kompozícióban egyértelmű utalásként köszön vissza Pablo Picasso *Bikafeje*. Ez utóbbi, mára már klasszikusnak számító ötlet pimasz újrafogalmazása vitathatatlan: Mach egy teljesen átlagos, ám komplett kerékpárt ültet kerekeivel az ég felé fordítva az eredeti fejdíszétől megfosztott szarvas-trófea kobakjára. Az érintkezési pont: a kormány és az állati homlok találkozása.



54. ábra: David Mach: *Itt áll meg a bicikli* (*The Bike Stops Here*), 1989, szarvas és kerékpár, 134x134x81 cm

⁴³ Más hivatkozásban a mű *Babuín kicsinyével* címmel szerepel. (lásd.: Kocsis, 2002)

A kitömött állat szomorúan tűri, hogy nevetség tárgya legyen, amint biciklivel a fején kénytelen letekinteni a falról. A „szarv” – legyen az akár az élőlényé, akár kormányként a járműé – elválaszthatatlanul összeköti a két „tulajdonost”, a művésznek köszönhetően most már szó szerint is.

A bicikliülésről és a kerékpárkormányról nem véletlenül juthat eszünkbe újra csak Duchamp neve. 1913-as keletkezésű, majd 1964-ben „újragyártott” ready-made-je a *Biciklikerek*, egy konyhaszékre szerelve töltötte be később elhallgatott funkcióját: futurista ihletésű képeihez Duchamp e tárgy segítségével tanulmányozta a mozgás jelenségét. (Pernecky, 2006)



55. ábra: Marcell Duchamp: *Biciklikerek*, 1913/1964, kerékpár kereke konyhaszékre szerelve, magassága: 132 cm, átmérője: 64,8 cm

Ebből is jól látszik, hogy most sem szobor (még csak nem is anti-szobor) készült, hanem, mint a legtöbb utólagosan ready-made-nek nevezett tárgy esetében, olyan kísérleti eszközről beszélhetünk, amely Duchamp éppen aktuális érdeklődési körét fémjelezte. 1960 telén Charbonnier-val való rádió beszélgetésében „... Duchamp a futurizmus mozgásproblémái kapcsán váratlanul erre a biciklikerekre terelte a szót, mint olyan objektre, amit azért állított fel annak idején az otthonában, hogy a mozgás látványát mintegy mindig a maga közelében tudhassa. Ha elment a kerék mellett – emlékszik vissza Duchamp –, kezének egy mozdulatával mindig forgásba hozta. (...) Azon morfondírozott, hogy érdemes lenne a mozgást nemcsak mint illúziót, hanem mint instrumentet is beépíteni a művészetbe. Ezt a programot ma kinetizmusként ismerjük.” (Pernecky, 2006. 74-75.) És lássunk egy másik idevonatkozó szövegrészletet, amely Duchamp szájából hangzott el 1966-ban Cabanne-nak címezve: „Jegyezze meg, hogy nem akartam művet létrehozni!

(...) [A ready-made] érdekelt mint szó, de amikor egy biciklikereket a villával alul egy számlira állítottam, sem a ready-made, sem más nem járt az eszemben, ez egyszerűen csak szórakozás volt. Nem volt semmiféle meghatározott okom rá, sem a kiállítás, sem a leírás szándéka nem vezetett.” (Cabanne, 1967/1991. 85.) Ennek ellenére a szakemberek mára a modern képzőművészeti paradigmaváltás egyik jellegzetes ikonjaként tisztelik ezt az alkotást.

A tárgyösszeépítés kérdéséről beszélve, kanyarodjunk vissza az objektművészet „líraibb” példáihoz! Meret Oppenheim sütsírkét idéző cipellói groteszk humorról árulkodnak. A fémtálcára fektetett fehér lábbelik ropogósra sült jércemellként mutatják felénk aranybarna talpukat. Hogy ne lehessen semmi kétségünk afelől, hogy mit is látunk, a cipősarkokon az esztétikus tálalás kelléke, egy-egy papírbóbíta díszelg.



56. ábra: Meret Oppenheim: *Az én házvezetőnőm*, 1936, fém, cipő és papír, 14x33x21 cm

A cím nemkülönben megdöbbentő: *Az én házvezetőnőm*. Az irónia nem annyira a női nemnek szól, mint inkább a nőkről alkotott sztereotip torzkép okán a népes és öntelt férfitábornak. Egyfajta társadalomkritikának is felfogható a mű: „Az a körülmény, hogy a cipők zsineggel szorosan oda is vannak kötözve, csak fokozza a női alávetettség gondolatát.” (M. A. Martínez, 2001. 120.) Oppenheim munkájánál is döntő a kontextus értelmezős szerepe: a konkrét tárgyak összepárosítása és az elrendezés milyensége ad másodlagos jelentést az összképnek.

Ugyanez mondható el az 57. ábrán szereplő kép esetében is. A tulipiros háttér előtt (vér)vörös bokszkesztyűk alkotják a szerelem szimbólumát. A reklámlakátokat idéző fénykép ereje nem utolsó sorban a beállítás minimál-szerű puritánságának köszönhető.⁴⁴

⁴⁴ A mű az FKSE 1x1 tábla óriásplakát-projektjében szerepelt



57. ábra: Rhona Byrne óriásplakátja (1x1 tábla)

A boxkesztyűk formázta szív ambivalens érzelmeket táplál az általa keltett képzetek ellentmondása miatt.

Amint felismerjük a két összeillesztett tárgyat, hasonló mentális folyamat zajlik le bennünk, mint amelyről Kepes beszél a dadaista kollázsok kapcsán: „Ha ugyanazon a képen belüli ábrázolási egységek a történések elismert logikájának ellentmondani látszó kijelentéseket tartalmaznak, *a szemlélő arra kényszerül, hogy kutassa a lehetséges összefüggéseket, amíg csak rá nem talál egy központi eszmére, amely értelmes egészzé fűzi össze a jelentéshordozókat.*” (Kepes, 1979. 230. – kiemelés tőlem)

A tárgyösszeépítés témájához kapcsolódóan részletesebben írhatnék Salvador Dali homár és telefon párosításáról, Jean Tanguely kinetikus „tárgyötvözeteiről” és tréfás figuráiról, Daniel Spoerri asszemblázsairól vagy akár Rauschenberg „hulladékszobraitól”, mégis inkább egy fotó bemutatásával zárom ezt a fejezetet: a már általam sokadszorra emlegetett Velencei Biennálé egyikén lapoztam bele valamelyik nemzeti pavilon épülete előtt abba az asztalra kitett kiadványba, amelyben az alábbi képre bukkantam.



58. ábra: *Füstöt éneklő madár* (cím tőlem)

Az 51. Velencei Biennálé egyik nemzeti pavilonjában kitett katalógusból származó fotó

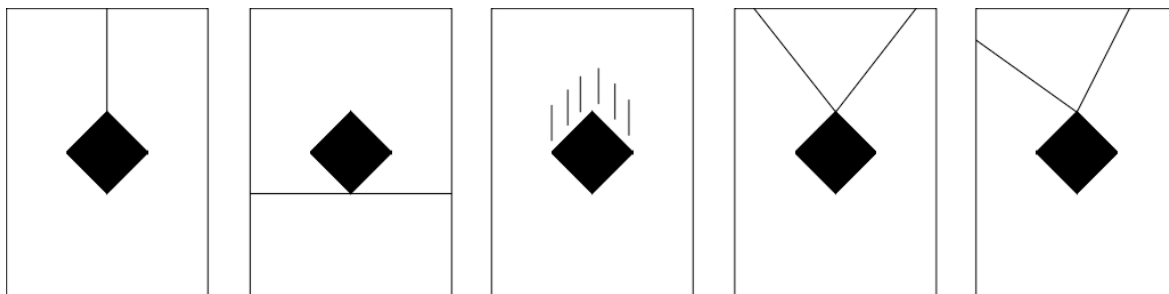
Az 58. ábrán látható felvételen az énekesmadár tátott csőréből gomolyogva dől a füst. *A füstöt éneklő madárnak* neveztem el a képet.

A tárgyösszeépítés jelentésbefolyásoló szerepének vizsgálata után, a tárgykiegészítés hasonló vonatkozásaival foglalkozom a továbbiakban.

A kiegészítés mint jelentésmódosító tényező

Tulajdonképpen most érkeztem el ahhoz a témához, amely saját hároméves alkotói programom főbb karakterét is adja, nevezetesen: a (valóságos) tárgyi formák (leginkább rajzi vagy festészeti) kiegészítésének lehetőségéhez.

Újra segítségül hívva a négyzettel folytatott szemléltető szándékú ábráimat, alább azt igyekeztem bemutatni, hogy miként változhat egy jelenség (adott esetben a fekete alapforma) „jelentése” a kiegészítés által. A négyzet mérete, elhelyezkedése és helyzete mind az öt esetben azonos. Viszont minimális eszközzel élve (történetesen egy-két megfontolt vonallal), jelentős különbséget teremttem az ábrák értelmezési lehetőségei között. Valójában nagyon rokon eljárás ez azzal, amikor a környezet alkotta szituációval operálunk, de most mégis a kiegészítés gesztusa dominál.

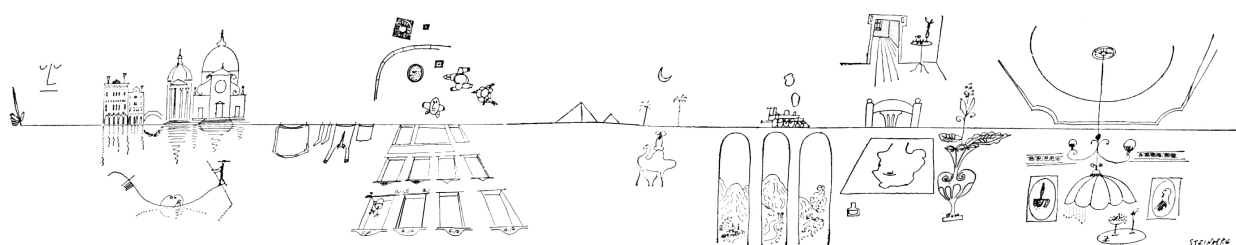


59. ábra: Az azonos méretű, azonos elhelyezésű és helyzetű négyzetek más-más asszociációt keltenek a kiegészítés különbözősége által.

Az első megoldás esetében a függőleges vonal mintha egy mérőőn madzagja lenne, ezzel passzív mozdulatlanságra ítélve a „lógó” négyzetet. A második példán a vízszintes vonal jelentette „talaj” stabil alátámasztást biztosít a csúcán egyensúlyozó síkidomnak. A következő kiegészítés párhuzamos vonalkái a képregények vizuális „nyelvezetét” idézik: a négyzet vészesen zuhan a semmibe. Az utolsó két ábrán az alapforma szintén függesztett helyzetű, de a vonal karakteréből adódóan, inkább hasonlít a négyzet egy nyaklánc szögletes medalionjára. A két megoldás közti különbség csupán a „megtört” vonal és a képfelület szimetriaviszonyában keresendő: közülük az elsónél a behúzott vonal pontosan a „lap” függőleges oldalfelezőjére tükörszimmetrikus; valójában ez a képzeletbeli felezőegyenes az egész kompozíció tükörtengelye. Ezáltal a négyzet a lehető legstatikusabb helyzetbe került. (Statikusabb még a legelső ábránál is. Azon ugyanis a lógó négyzetet – akár egy ingát – könnyedén „meg lehetne lökni”.) Az utolsó esetben azonban a

statikusság érzete szertefoszlik. A kétoldali szimmetria felbomlása feszültséget teremt. A láncra fűzött nyakék ide-oda rucskázik, de legalábbis mozgásban van.

Amit én egy négyzet kiegészítéseivel próbáltam érzékeltetni, azt Steinberg rajza (60. ábra) sokkal „irodalmibb” módon teszi egy „közönséges” vízszintes vonal felhasználásával. A szimplán meghúzott egyenes egyes szakaszait újra és újra átértelmezi a rajzos kiegészítés által teremtett környezet.

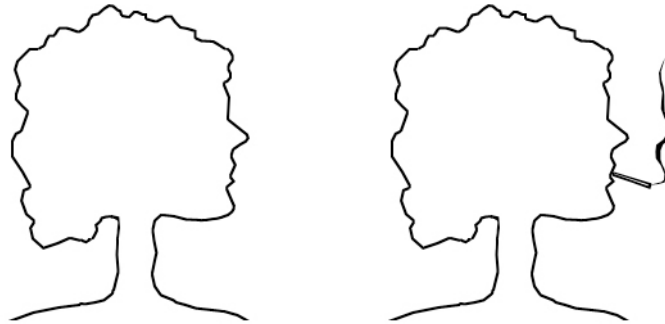


60. ábra: Steinberg rajzán a vízszintes vonal minduntalan másik jelentést kap.

Balról jobbra „olvasva” az ábrát, örömteli rácsodálkozással lehetünk részesei a linea játékos és ötletes jelentésváltozásainak. A rajzolt vonalból tenger alkotta horizont lesz: és máris Velencében járunk; majd hirtelen szárítókötéllé alakul az egyenes, frissen mosott alsóneműket tartva a levegőben; gyors perspektívaváltás, és egy magasház ablakából tekintünk alá: jól látható, amint a járda az épület függőleges falának ütközik; de ismét egy egzotikus hely következik: tevehátról szemlélhetjük az egyiptomi sivatag homokfövenyét, ahogy az kirajzolja a látóhatárt. Újra magasan! Egy viadukt tetején robogunk gőzössel, gondolom hazafelé, mert a vonal már egy szobabelső részeként az asztallap szélét jelöli; végül pedig felpillantva a mennyezetre, a plafon és a fal síkjának találkozását vélhetjük felismerni a rajzon. Egyetlen vonal, nyolc jelentés! Mókás egy „firkálmány”!

A rajzi kiegészítés jelentésmódosító mechanizmusát R. L. Gregory is behatóan vizsgálja. A látást a folyamatosan felállított (vizuális) észlelési hipotézisek állandó és automatikus ellenőrzéseként jellemzi, valamint a korábbi ismeretekből származó beazonosítás és értelemkeresés aktív tudati folyamatoként is leírja. (Gregory, 1982) Vagyis: mindig az adott érzékelési együtthatókból származó legvalószínűbb lehetőséget fogadjuk el a lehetséges feltételezések közül, és ez alapján azonosítjuk a retinális képet valamely tárgy vagy jelenség látványával. A legegyszerűbb formák felismerésére is igaz ez a szabály.

A 61. ábrán az első rajzot általában egy lombos fa képének gondoljuk. Az ábra második rajza ugyanaz a sziluett, csak egy apró változtatással: egy füstölő cigaretta került a lombkorona jobb szélére. Ettől aztán az eredeti rajz radikális jelentésmódosuláson megy keresztül: a fa már inkább egy női fejre hasonlít. A lombzat furcsa kitüremkedése orrá változik, a baloldali hullámvonal meg hajkoronává. Ami az előbb még törzs volt, az most egy bizarrul vékony emberi nyak.



61. ábra: Az első rajzon látható fa hirtelen egy cigarettázó női fejjé változik a kiegészítés által.

A jelentéktelennek vélt részlet hatására az egész rajz új értelmet nyert. „Amit előzőleg irrelevánsnak láttunk, most, hogy adatként fogjuk fel, illuzórikus váltást, például egy tárgy felismerését eredményezheti.” (Gregory, 1982. 86.) A látvány egy részlete tehát alapjaiban megváltoztathatja az egész jelentését, sőt sokszor csak annak az egy elemnek köszönhető, hogy értelmezni tudjuk a látottat. Az ilyen felismerések és rácsodálkozások – ahogy Steinberg „vonalas” rajza is mutatta – sokszor a humor forrását jelentik.

A komikum intellektuálisabb formája a „komoly” (vagy csak annak tartott) képzőművészeti „relikviákban” is megjelenik: elsősorban Marcell Duchamp két kiegészítésen alapuló alkotására gondolok. Az egyik: a *Nyelvemmel a pofámban* című munka (finomabb fordításban a címben „arc” szerepel), a másik: Leonardo *Mona Lisájának „meggyalázása”*: az *L. H. O. O. Q.* Kezdjük a későbbi datálású előbbivel!

Duchamp nyelvét a pofazacskójához nyomva készített magáról egy gipszlenyomatot, amely töredéken jól kivehető a borostás arc komikus kitüremkedése. A talán nem is cinikusnak, mint inkább önironikusnak (Házás, 2004) szánt gesztus mindenesetre megtetszhetett Duchampnak, mert az így megörökített kifejezést továbbfejlesztette: ránézésre, a papírlapra fektetett gipszöntvényt a rajzi kiegészítés

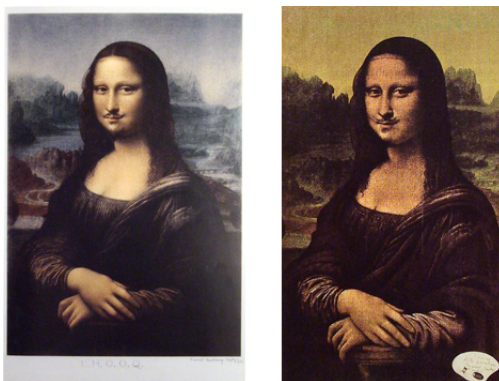
hivatott egyértelműsíteni, és mintha a sebtiben odavázolt arcél nem lenne elég, Duchamp a lap aljára írta, mi is az a fehér tárgy valójában.



62. ábra: Marcell Duchamp: *Nyelvemmel a poszámban*, 1959, gipsz, ceruza, papír, fa, 22x15x5,1 cm

Jól látható, hogy ez esetben a vonalrajz nem *átértelmezi*, hanem pontosan, hogy értelmezi, sőt magyarázza is a tárgyat. Hogy mégis megemlíttem ezt a munkát, az a (rajzi) kiegészítés tényének köszönhető.

Duchamp másik ilyen jellegű megnyilvánulása már sokkal inkább beleillik a témába. Még 1919-ben vett kezébe a művész egy *Mona Lisa* reprodukciót, és a komisz gyerekek csínytevéséhez hasonlóan, kackiás bajuszkát és kecskeszakállat firkantott a reneszánsz mester szent és sérthetetlen remekművére, a sejtelmes mosolyú hölgy arcára.



63/a. ábra: Marcell Duchamp: *L. H. O. O. Q.*, 1919, ceruza Mona Lisa reprodukcióján, 19,7x12,4 cm (eredeti változat szakáll-bajusszal)

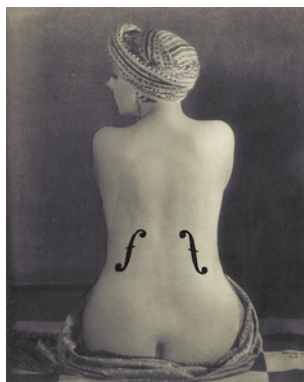
63/b. ábra: Picabia féle változat szakáll és L. H. O. O. Q. felirat nélkül, 1920

A rejtélyes felirat, mely a képeslap formátumú repróra került sokakat még nagyobb zavarba ejtett: vajon minek a rövidítése lehet az „L. H. O. O. Q.”? Persze elsöre ez az egész értelmetlennek tűnik. „Ha azonban gyorsan és franciául olvassuk össze a betűket, a

következő mondat fonetikus megfelelőjét kapjuk: »elle a chaud au cul« - szó szerint: »tüzel a popsija«.» (Elger, 2004. 82.) Bár Kassák Lajos szerint ez a kifejezés inkább a leszbikus hajlamot jelöli, tény, hogy Duchamp burkolt utalása nem kerüli a kortársak és az utókor Leonardo nemi beállítottságára vonatkozó sejtelmeit. Sőt: „Rokonságban lehetett ez a firka azokkal az erotikus célzatú parafrázisokkal és transzvesztita jellegű játékokkal is (Duchamp később megjegyezte, hogy a bajuszos Mona Lisa jól illett Leonardo homoszexualitásához, lásd Tomkins, 1965), amelyeknek a csúcspontja maga Duchamp volt, mint »Rose Selavy«, vagyis mint asszony, pontosabban, mint egy ilyen feliratú fénykép, amelyet Man Ray készített 1921-ben az elegáns divatdámának beöltözött Marcel Duchamp-ról.” (Perneczky, 2006. 87-88.)

Visszakanyarodva magához az alkotáshoz, az két változatban is ismeretes. Az egyiket maga Duchamp készítette, a másikat azonban egy évvel később Picabia, amikor a *391* című lap egyik címlapjára szánta a korábban már barátjánál látott munkát. (Perneczky, 2006) Csakhogy Picabia a kiadványt New Yorkban állította össze, az eredeti mű pedig Párizsban maradt. Ekkor „Picabia úgy döntött, hogy azt a bajuszt ő is rá tudja rajzolni majd valamelyik keze ügyébe kerülő Mona Lisa-reprodukcióra. Így is tett, csakhogy elfeledkezett róla, hogy Duchamp kis kecskeszakállat is rajzolt Mona Lisa állára.” (Perneczky, 2006. 87.) Persze ez a „malőr” mit sem változtat a mű szerzőségén, és annak utóéletén: a *Mona Lisa-reprodukciót* mint a dadaista megnyilatkozások egyik jelentős példáját jegyzi az egyetemes művészettörténet.

Fotók rajzos kiegészítésével⁴⁵ Duchamp másik jelentős kortársa, Man Ray is foglalkozott. Az amerikai festő *Kiki, Ingres hegedűje* című zselatin ezüstnyomatán a klasszicista szépségű beállítás egy női hát érzéki bársonyosságát mutatja.

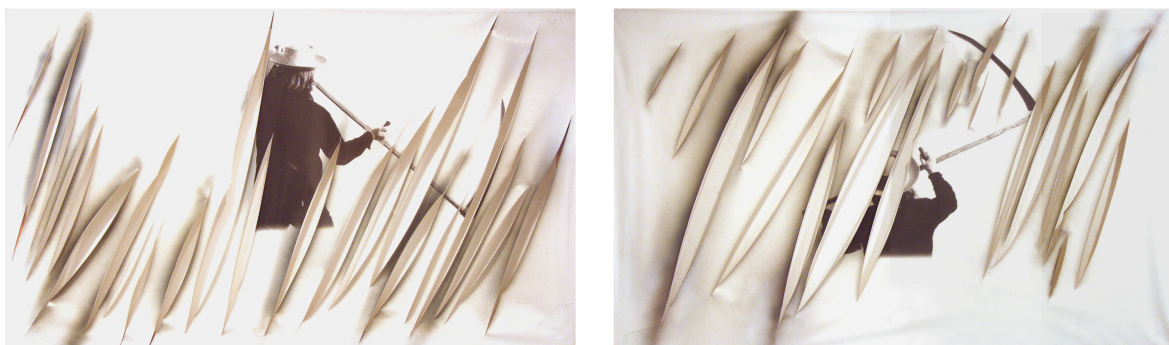


64. ábra: Man Ray: *Kiki, Ingres hegedűje*, 1924, zselatin ezüstnyomat, 38,6x30 cm

⁴⁵ Ez esetben nem a pontos technikai eljárásra utalok.

A gömbölyű vállak, a keskeny derék és az ívelten szélesedő csípő erotikus formája valóban emlékeztethet minket egy vonós hangszer testére. Man Ray kiegészítése ezt az asszociációt erősíti. A hegedűkről jól ismert nyílások most a hölgy vesetájékán sötétlenek. (Ray nem egyszerűen odarajzolta a jeleket, hanem azokkal valóságos rések illúzióját kelti.) Lehetetlen szabadulni a gondolattól: a női test mint hangszer, amelyen játszva a hozzáértő Don Juan örömhangokat csal ki annak tulajdonosából.

Valóság és illúzió – valóságos formák és azok képi megfelelői... A két minőség találkozása és egymáshoz való viszonya. – Ennek a területnek a feltérképezésére ad újabb lehetőséget Kocsis Imre két fotómunkája is, amelyek alapgondolata nagyon hasonlít a dolgozat bevezetésében emlegetett papírmerítéses kísérleteimre. A *Kaszás I.* és *Kaszás II.* cím csak megnevezi a fényképeken látható kalapos figurát, de ennél nem is kell, hogy többet tudjunk, hiszen nem maga a motívum az érdekes.



65. ábra: Kocsis Imre: *Kaszás I.-II.*, 1985, fotó – papírnagyítás

Ami az egész alkotás lényegét adja, az a *megformálás* mikéntje, történetesen, a kaszás témájának ürügyén véghezvihető, erre vonatkozó logikai játék. Ugyanis a fényképen látható alak jelentését összekapcsoljuk a ténylegesen széthasogatott felület látványával: Az ábrázolat valóságosan is felhasította szerszámával a papírt. És mivel ez utóbbi felület a kaszás számára az „életteret” jelenti, annak destrukciója önpusztító karaktert kap. – Igaz, ez a példa nem rajzi kiegészítést tartalmaz, viszont a manipuláció jellege (tehát a valódi vágásnyomok ténye) akár kiegészítésként is felfogható. Hiszen a felületen ejtett nyílások utólagos behatást jeleznek,⁴⁶ egyértelműen megváltoztatva és átértelmezve az eredeti felállást.

⁴⁶ Hogy ez így van-e, végül is mindegy. A fotópapírt Kocsis előre is behasogathatta, hogy aztán világítsa le a képet. – A „kiegészítés” tényén ez nem változtat.

A „rajzolt” és a „valóságos” furcsa kapcsolatát vizsgálja az 51. Velencei Biennálé egyik kiállító művésze, az 1976-ban született Robin Rhode. Izgalmas videó installációjában (66. ábra) az aszfaltra fehér krétával rajzolt tárgyakon kisiskolás korú gyerekek hancúroznak: például öt színesbőrű gyerkőc próbál megülni egy játszótéri „lovat”, vagy egy másik etűdben, két ficsúr kapaszkodik kétségbeesetten egy kerékpárba.



66. ábra: Robin Rhode, 2005, videó

Müncheni kiállításán Rhode közvetlenül a házak homlokzatára vagy a múzeum belső falára rajzolt. A humort sem nélkülöző, spontán alakuló művek eredetileg performanszok, de többnyire fotó és videó formátumban maradnak az utókorra. *Menetrend* című akciójában a fiatal művész egy valós méretűre rajzolt pingpongasztal előtt „bohóckodik”. A spray-vel fűjt firkálmányhoz illő labda is csak a fal síkján létezik. „Az idősebb diákok mindig krétát csentek az osztályteremből, hogy tárgyakat, gyertyát vagy biciklit firkálhassanak a WC falára. Aztán arra kényszerítették a fiatalabbakat, hogy kezdjenek valamit a rajzokkal, tehát, hogy fűjják el a gyertyát, vagy hogy szálljanak fel a kerékpárra. Engem az igézett meg, hogy a tanulók közül soha senkinek sem volt biciklijé. A fal [tulajdonképpen] vágyaik kivetítésének felületévé vált.” (Bieber, 2007. 86. – saját fordítás) – emlékszik vissza Rhode. A biennálén látott munkákat azért is találtam érdekesnek, mert saját szakmai programom központi témája szintén a *valóságos* és a *rajzolt* minőségek kapcsolata. Pontosabban, az eredeti, „kézzel fogható” tárgyi világ *valóság*-minősége és a (rajzolva/festve) létrehozott, a belső világból születő – jobb szó híján – *absztrakt* minőség találkozása, valamint azok kölcsönös egymásra hatása, ami érdekel.

A (tárgy)kiegészítés szellemi kalandját vállalta fel Elekes Károly is, amikor *Tunning*-projektjébe belefogott. A megoldás tekintetében a fentiekkel technikailag is rokonítható munkákról a következő önálló fejezetben teszek említést.

Elekes Károly: *Tunning*

2006 márciusában egyéni kiállításra nyílt lehetőségem az akkor még működő Retorta Galériában Budapesten. A rendezési munkálatokat megszakítva a szomszédos Dorottya utcán át vezetett utam, és bepillantva az utcáéval azonos névre keresztelt galéria ablakán, izgalmas képekre lettem figyelmes. A falon vízszintesen végigfutó ciklámen sáv intenzíven kiemelte a klasszicista színhatású vásznakat. Még itt is folyt a rendezés, de azért beléptem a helyiségbe. Elekes Károly izgatottan végezte az utolsó simításokat. *Tunning* címet viselő kiállításán az utóbbi néhány év termését tárta a nagyközönség elé. Rögtön tudtam, hogy munkáit fel fogom használni készülő doktori dolgozatomhoz.

„A történet 2002. január 18-án a véletlennel kezdődött...” (Sturcz, 2006. 9.) – olvashatjuk a kiállítási katalógusban. Elekes az utcán egy teljesen szétszakadt festményre lelt, amelyet megsajnálta és hazavitt. Otthon aztán restaurátori módszerekkel helyre pofozta egy kicsit a talált képet. „A méltóságát visszanyert, retusált mű közepén mégis ott éktelenkedett egy hatalmas, sokirányú szakadás, ami Elekest arra sarkalta, hogy egy, a képhez kapcsolódó motívumot fessen rá. (...) Így született meg a legelső, a *Fércelt Naplemente* (2003), amely egy giccshez illő Napot is kapott.” (Sturcz, 2006. 9.) Ettől kezdve Elekes tudatosan kezdte kutatni a piacok és ócskások lim-lomjait, olyan vasárnapi festők kevésbé ügyetlen munkáit keresve, amelyeket megvásárolhat jelenlegi tulajdonosuktól, azzal a bevett szándékkal, hogy azokat ne csak felújítsa, de fel is javítsa. Emögött az a frusztráló érzés is megbújta, amelyet majdnem húsz évvel korábbi firenzei látogatása alkalmával élt át a Palazzo Pitti gyűjteményét csodálva. Ugyanis annak gazdagsága ráébresztette Elekest „...a művészeti túltermelés beláthatatlan anyagi és szellemi következményeire. Kétségeiben intellektuális megerősítést nyert Stanislaw Lem: *Summa Technologiae* (1964) című írásában, amely egyenesen »intellektuális szemétnek« nevezte a műalkotások többségét, amelyet szerinte csak az különböztet meg a valódi hulladéktól, hogy nem recikláljuk és nem is semmisítjük meg, hanem óriási, arisztokratikus raktárakban, múzeumokban őrizzük és halmozzuk fel.” (Sturcz, 2006. 3.) Tehát minek akkor darabra még több festményt „gyártani”? Legyünk tekintettel környezetünkre, védjük a felesleges „hulladékszennyezéstől”! De hogy alkotóvágyunk se maradjon kielégítetlen, számunkra csak egy lehetőség marad: meglévő munkákat alakítsunk át! Elekes képátfestései olyan művek, „amelyeknek feszültsége az »egy kép – két alkotó« koncepció belső ellentmondására épül.” (Zrínyifalvi, 2006. 46.) Személyes beszélgetésünkön is felmerült ez a dilemma abban a formában, hogy Elekesnek újra és újra le kellett magában

győzni a kételyt: vajon van-e joga belefesteni egy másik, adott esetben már rég nem élő személy (véltetőleg örömmel végzett) munkájába, végeredményben egy másik „műalkotásba”? A viszonylag nagyszámú tunning (a katalógus ötvennégy képet tartalmaz) az ebbéli aggály sikeres leküzdését bizonyítja. Az etikai problémát még inkább hátrébe szorítja annak ténye, hogy „Elekes saját alkotói szuverenitását áldozza fel a képek megmentése érdekében, hiszen tiszteletben tartva az eredeti szerző festői sajátosságait, tulajdonképpen kompromisszumot köt a giccsel.” (Szabó, 2006. 45.) A beavatkozás után szignó helyett a hivatali pecsétre hasonlatos „ELEKES” felirat kerül a kép felső sarkába. Ezzel objektív távolságtartást szimulál: ő nem a mű eredeti alkotója, csupán „feltupírozója” annak. A sajátos restaurálást napra pontos dátummal jelöli. (Sturcz, 2006)

„A legtöbb kiindulási pontként alkalmazott alkotás tájkép, melybe [Elekes] leggyakrabban egy-egy talányos, a jelentést átformáló emblemikus, szimbolikus tárgyat, jelet helyez, s ez a giccses képet intellektualizálja, konceptualizálja.” (Sturcz, 2006. 8.)

Ennek ragyogó példája a *Létra* című kép, amelyen a címadó tárgy élénk citromsárga színben szeli ketté a képtér, lent és fent egyformán túlfutva a széleken. Irracionális helyzetet teremt a képkivágás, sőt irracionális már az is, ahogy ez az eszköz nem létező helyét keresi az idilli erdőszélen. Vajon valóban a táj terében található ez a furcsán idegenül ható tárgy, vagy csak képzelgés az egész?



67. ábra: Elekes Károly: *Létra*, 2003, olaj, karton, 25x25 cm

Sturcz az ószövetségi Jákob lajtorjájának játékos karikatúráját véli felfedezni a képen, ezzel utalva egyben az ember felemelkedési vágyára is. (Sturcz, 2006) A tárgy monumentalitása lehet annak következménye, hogy az ténylegesen óriási méretű, de abból is adódhat, hogy jóval közelebb van hozzánk, mint a táj bármely ábrázolt részlete. Végül is

mindegy melyik megoldás mellett döntünk, a természeti környezetet a létra mindenképpen uralja.

Hasonlóan valószínűtlen a *Vízmérce* aránytalansága is. Az égbenyúló mérőeszköz gigantikus oszlopként emelkedik ki a tóból, ki tudja mikori özönvíz bekövetkeztét várva.



68. ábra: Elekes Károly: *Vízmérce*, 2003, olaj, rétegelt lemez, 20x28 cm

Akárhogy is legyen, a mérőoszlop skáláján ugyanaz a két szám látható, tehát bármekkora is a vízszint, csak azonos érték olvasható le róla: a nyolc és az egy. Nincs mihez viszonyítanunk, vagyis amivel mérni lehetne a víz szintjét, az nem funkcionál, nem segít a meghatározásban.

A mértékkel való „vigéckedés” *A kép mérete* című munkának is központi eleme. Ahogy a megnevezésből is kiderül, valóban megtudhatjuk a talált festmény hosszát: 35 cm. Na, de nem ez a „vicc” az egészben! Hanem maga a gondolat és annak frappáns képi megfogalmazása: az előtér jobbszélén a negédesen pirosuló virágokkal díszes kert látványát a racionalitás keménységével metszi ketté középen a sárga colstok vízszintes sávja.



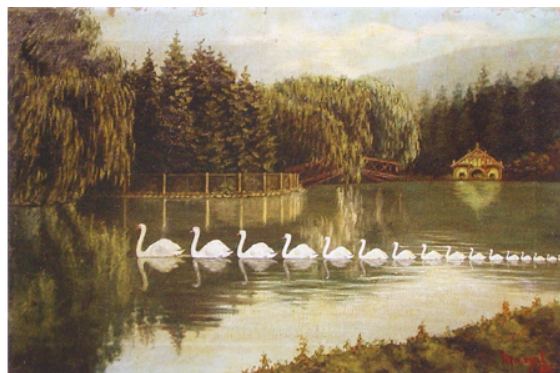
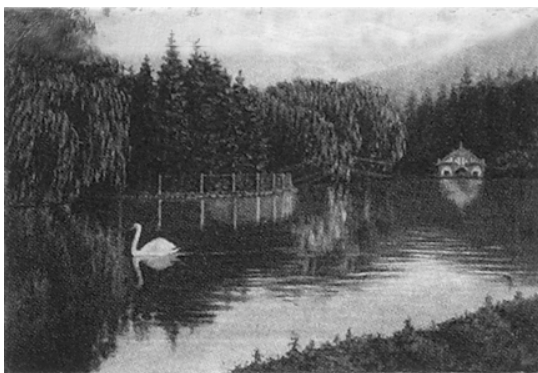
69. ábra: Elekes Károly: *A kép mérete*, 2004, olaj, karton, 24x35 cm

A közönyös precizitásnak csak a mérőszerszám váratlanul megtörő vége mond ellent. Mesterien kiszámított kompozíció! A finom, de annál eredetibb humor Sturcz szerint a ready-made-ek atyjával mutat rokonságot: „Elekes ironikus konceptualizmusának, műtárgyellenességének mélyén ott érezhető Duchamp játékos-gúnyos szellemének hatása.” (Sturcz, 2006. 13.) Sturcz a francia „művészfenomén” *Gyógyszertár* című munkájára utal, amelynél szintén egy giccsfestmény átalakításáról beszélhetünk, pontosabban az azt ábrázoló képeslapra történt ráfestésről. „Az eredeti kontextussal ellentétes vagy azt »megzavaró«, jelentéstranzformáló jel belefestésének tehát Duchamp az ősatya.” (U.o.) Sturcz további elemzése alapján Elekes lineázott tárgyai visszavezethetők Marcel Duchamp *Három rögzített mértékegységére* (1912) is, „amely az elsők között vetette fel a (m)értékek modern kori elvesztésének, illúziórikusságának kérdését.” (Sturcz, 2006. 13.)

A meglepő tárgyelhelyezések a képek virtuális (és a képsík valós) terében nem az egyedüli eljárás Elekesnél. Gyakran csak minimális változtatással él a festményeken, olyan alpműveleteket alkalmaz, mint amilyen az ismétlés, a tükrözés vagy a duplikálás. „... újabb képein az általa beillesztett képi motívumok legtöbbször megkülönböztethetetlenül belesimulnak az eredetibe, rafináltabban alakítva át az alkotás eredeti jelentését.” (Sturcz, 2006. 18.) Sokszor az adott festmény egy jellegzetes motívumából indul ki a „tunningoló” művész. Ez gyakorlatilag azonos azzal az élménnyel, amelyet magam is tapasztalok, amikor a talált valóságdarabok (rusztikus felületű deszkák, szüette fatörzsek, letört ágak, de egy lefotózott látványelem is akár) egy karakteresen meghatározható irányba „indítják el” az alkotói gondolatot, szinte provokálva a kiegészítés, a továbbfejlesztés, az új kontextusba helyezés speciális módját. Ugyanerről az inspirációs erőről beszél Picasso is a maga szenvedélyes hangvételében: „Hogy is jutott eszükbe az embereknek, hogy márványból csináljanak szobrokat?... Azt megértem, ha valaki egy fa gyökerében, egy fal repedésében, egy kimart kavicsban lát valamit. De a márványban? Az csak egy tömb, nem fakadnak belőle képek. Nem ad ihletet. Hogyan is láthatta meg Michelangelo a Dávid-ját egy márványtömbben? Az ember azért jutott el a képalkotásig, mert a képek ott heverték körülötte, csaknem készen, a keze ügyében. Felfedezhette őket egy csontban, egy barlang domborulataiban, egy darab fában. Az egyik forma nőnek kínálkozott, a másik bölénynek, a harmadik egy szörnyeteg fejének.” (Brassai, 1968. 69.) Elekes lába előtt pedig már a (mások által) megalkotott piktúrák hevernek (esetenként épp az utcán), de szintén arra várva, hogy „... ötletek, gondolatok (...) [legyenek] kibontva az átfestésre és átértelmezésre szánt képekből, (...) [amelyek] éppen ott mutatnak lehetőséget a

feldolgozásra és továbbgondolásra, ahol a legüresebbek, a legsemmitmondóbbak és a leghiányosabbak.” (Zrínyifalvi, 2006. 46.)

Az Elekes által előszeretettel alkalmazott repetíciós eljárás látványos példáját adja annak az eredetileg magányos hattyúnak a tréfás megsokszorozása, amelyik egy kies tavacskában úszkált kifelé a képből. (70. ábra)



70. ábra: Elekes Károly: *Hattyú*, 2006, olaj, vászon, 40x60 cm
(az eredeti kép és az átalakított végeredmény)

A mókás „íz” leginkább annak köszönhető, hogy a dilettánsan megfestett vízimadár klónjai fokozatosan zsugorodnak, ugyanakkor az egyre kisebb madarak nem fiatalodnak, színük és formájuk változatlan marad. (Bizonyára mindenki látott már hattyúcsaládot a Balatonban: a kicsinyek kültakarója barnásszürke, és az ifjaké sem hófehér.)

Elekes még két másik madaras képbe is „belebotlott”, amelyeket hasonló módon egészített ki. A művek ugyanattól az alkotótól származnak, mégis a transláció iránya az egyes kompozíciók adta lehetőségek szerint változik (71. a-b. ábra)



71/a. ábra: Elekes Károly: *Függőleges díszítősor*, 2004, olaj, karton, 24x16 cm
71/b. ábra: Elekes Károly: *Vízszintes díszítősor*, 2004, olaj, karton, 24x16 cm

A *Függőleges díszítősor* címet viselő festmény ágon ülő énekesmadarát vertikális irányban reprodukálta Elekes, a *Vízszintes díszítősor* vízi szárnyasa pedig horizontálisan evickél végig a víz tükrén.

Kevésbé formalista hatású az a szintén ismétlésre épülő megoldás, amely a *Felújított turisztikai jelek* ikerfáján érhető tetten.



72. ábra: Elekes Károly: *Felújított turisztikai jelek*, 2003, olaj, karton, 56x68 cm

Sturcz jelentésmegfejtő igyekezetében így ír: „A kettéágazó felvillanó több tucatnyi jel a feltupírozott információdömpingre, az átláthatatlan mennyiségű (ál)alternatíva közötti választás lehetetlenségére asszociál. Bár látszólag rengeteg választási lehetőségünk van, valójában mind ugyanoda – leginkább sehova sem – vezet.” (Sturcz, 2006. 14.)

Elekes Károly *Tunning*-sorozata még számos más jellegű kiegészítést is felvonultat, de mindig az adott kép által inspirált módozatban. A szokványos képek átértelmeződése bár eltérő hangulatú és tartalmát tekintve is sokféle, majd mindegyiket áthatja egy sajátos visszafogott groteszk humor. Vannak festmények, amelyeken a belefestés ténye egyértelmű, de a legtöbb munka szemlélésekor nagyon nehéz eldöntenünk, mely részlet tulajdonítható Elekesnek. Ez még akkor is igaz, amikor az általa tett kiegészítés csak egy apró motívum, aminek környezetén nem is változtatott. Bizonyos értelemben, ilyenkor a mimézis mimézisével találkozhatunk, tehát a valóság festményen ábrázolt képének a másolatával. Az utánpótlás ebben az értelemben nem kizárólag a festett formát, hanem olykor csak a stílust érinti, de a lényeges elem a teljes *illúziókeltés*. Érdekes külön fejezetet szánni ez utóbbi fogalomnak.

Mimézis és illúzió

A mimetikus igény

Valószínűleg minden rajzolni vágyó emberben felmerült már a tárgyi világ valóság-hű visszaadásának belső kényszere. A lefestés (és most tudatosan nem megfestést írok) szándéka, a síkon való „tökéletes” leképezés és megörökítés iránti elkötelezettség hajthatta Elekes talált képeinek eredeti alkotóit is. „...miért okoz örömet az a »más«, ami így vagy úgy »hasonlít« az eredetire?” – teszi fel a kérdést Almási Miklós, majd a következőképp válaszol: „Először is azért, mert [azt a bizonyos »mást«] fel lehet ismerni, ami már önmagában is »húha« élmény. Továbbá azért, mert amit felismerünk, sohasem azonos az eredetivel: más, de mi keresztüllátunk ezen a másságon, és felfedezzük ugyanazt. Igen ám, de ez a »másság« leleplező, valami olyasmire vet fényt, amit a megjelenítettről korábban nem tudtunk.” (Almási, 2002. 38.) A klasszikus értelemben vett látvány utáni naturalisztikus tanulmányrajzok gyakorlata is, elvileg, a megértést segíti, elsősorban nem közvetlenül az értelmi, hanem a formai-rajzi megértést – persze a technikai készség fejlesztésének fontossága sem elhanyagolható... Nos, tényleg jól eső érzéssel tölti el az embert, ha elmondhatja magáról, hogy „hát igen, ezt is meg tudom csinálni”. Az ilyen élmény egyfajta megerősítést jelent, szükséges önbizalmat ahhoz, hogy a kötelező stúdiókat hátrahagyva az egyén sajátos alkotói irányokba lépjen tovább. És ha már régóta nem foglalkozunk látvány utáni rajzolással-festéssel, akkor is feltörhet bennünk a vágy, hogy újra „kipróbáljuk” magunkat. Ezt sejthette meg Almási is, amikor így fogalmaz: „[Az utáncat] mélyén tagadhatatlanul ott van az elsajátítás boldogsága is: az időben megállított, a rögzített, ha fiktív módon is, de az enyém, részemmé lehet.” (U.o.)

Az „utánczás” persze itt rossz szó, mert nem takarja teljesen a „mimézis” fogalmának többrétűségét.⁴⁷ (Most nem szívesen bonyolódnék szemantikai fejtegetésbe, csupán arra kívántam célozni e megjegyzéssel, hogy a „másolás”-nak van egy pejoratív értelmű vonatkozása a rajzolás-festés gyakorlatában, a „mimézis” pedig, legalábbis ahogyan én használom ezt a kifejezést, nélkülözi a negatív tartalmú jelentést.) Ráadásul, bárhogy is igyekszünk, sosem tudjuk úgy visszaadni a látványt, ahogyan azt a szemünkkel érzékeljük. (Még a fényképezőgép sem képes erre.) Ezért óhatatlanul is megjelenik egyéniségünk ilyen vagy olyan lenyomata a kezünk alatt alakuló munkán. (Egy suta példával élve: nem ritka az a felismerés – persze ezt leginkább csak mások rajzán vesszük

⁴⁷ A mimézis fogalmának eredeti jelentéséről szóló kiegészítést lásd a mellékletben: 131. oldal.

észre –, hogy portrérajzoláskor a legtöbben saját arcvonásaikkal „ruházzák fel” a modellt.)⁴⁸ „Ez a sajátos látásmód teremti meg végül is a »más« és az »ugyanaz« feszültségét. (...) És ez a személyes »torzítás« mint a művész »ujjlenyomata« akkor is rajta marad az ábrázolaton, ha ő maga különben rejtőzködik.” (Almási, 2002. 38.) Ebben a tekintetben a mimézis egyben konstrukció is, hiszen leggyakrabban nem mechanikus leképezésről van szó, a fentiek értelmében ez nem is nagyon lehetséges. Ha mégis úgy érezzük valamely alkotás esetében, hogy az csak másolás, akkor ezzel azt a sejtelmünket fejezzük ki, hogy pont az a többlet hiányzik a képből (vagy szoborból), amitől az a valami „átlelkesül”, „életre kel”, tehát, amitől a mű ürügyén valódi alkotásról, egy kvázi „mikro-teremtésről” beszélhetünk. A „teremtés” öröme pedig mint meghatározó motiváció játszik szerepet az alkotói tevékenységében.

Formalehetőség és műlogika

De miként is fogan meg a konkrét ötlet, mi lehet az a bizonyos inspiráció, ami az alkotás létrehozását indukálja? A legtöbb képzőművész erről szóló vallomása egybecseng azzal, amit magam is tapasztalok: „A mimetikus igény nemcsak képalkotást jelent, hanem jelenségek, jelek megfejtését is.” (Almási, 2003. 38.) Vagyis, hogy gyakorta „látunk bele” egyes valóságelemekbe valami más általunk ismertet. Ránézünk egy tárgyra és az „olyan, mint egy...” – gyakori az efféle képzettársítás. A legtipikusabb asszociáció a formai hasonlóságon alapuló rokonítás. Picasso 85. oldalán idézett gondolata pontosan erről szólt. Sőt, ha már az előzőekben a kiegészítés műveletét érintettük, akkor álljon itt egy másik eset szintén Picassótól: „Abban a padlásszobában⁴⁹ volt egy ökörszemablak is. Óriási szemet csináltam belőle. Nagy szemhéjak közé foglaltam, és kész volt.” (Brassai, 1968. 187.) Ennek a – lássuk be nem túl eredeti ötletnek – a hátteréhez kapcsolódhat Hegel megállapítása, mely szerint „üres formák nem léteznek, (...) [sőt] minden anyag és még inkább minden tartalom *bizonyos formalehetőségeket hordoz*. Szerinte a formák és a különböző szintű tartalmak nem, mint külsődleges elemek kapcsolódnak egymáshoz, hanem az anyag (életanyag) minden variánsa már bizonyos formalehetőségeket hordoz, amit a művészi kéz fog majd kibontani.” (Almási, 2003. 83.) És ez nem csak a figuralizálás eseteire lehet igaz, hanem érzésem szerint bármely konstrukció (legyen az síkbeli vagy téri) megalkotásánál fennáll. Nem egyszerűen a matéria diktálta lehetőségek megtalálásáról

⁴⁸ Más összefüggésben ugyan, de „Magritte gyakran hangoztatta, nem az a fontos, hogy a másolat hasonlítson a modellre, hanem a modellnek legyen elég bátorsága hasonlítani a másolathoz.” (Magritte, 2002. 88.)

⁴⁹ Picasso a barcelonai műtermének padlásszobájáról beszél. (Brassai, 1968)

és kifejtéséről van itt szó, hanem – Arisztotelész megállapításával élve – arról, „...hogya a formák a létezők mélyebb, esszenciális meghatározottságai, míg az anyag, aminek látszatra szolgálatában állnak, felszínibb kategória”. (Almásy, 2003. 81.) Ha az alkotó személy kellő szellemi nyitottsággal fordul a jelenségek felé, így többek közt az esetlegesen művé formálódó fizikai anyag felé is, akkor „meghallja” annak „hangját” és magától értetődő természetességgel fog kibomlani abból a mű. Ezt akár hívhatjuk alázatosságnak is. Ötletek, mint láthattuk, fakadhatnak a látványból, de hogy az ne csupán „agymenés” legyen, hanem hiteles következmény, ahhoz a műlogika sajátos és mindig alakuló viszonyaihoz is alkalmazkodnunk kell. Itt most visszaköszönek az első fejezetben leírt komponálási törvényszerűségek háttérében meghúzódó „erőhatások”. (A vizuális területen maradva, ha csak egy egyszerű pontot rajzolunk a papírra, már az eldönti a következő lépésünket! Még akkor is, ha elvileg „bárhogy” folytathatjuk a rajzot...) „A művészi gyakorlat régi tapasztalata ez: a regény »íródik«, a festmény »alakul«, bizonyos hányada ugyan tudatos télosz révén születik, jelentősebb része azonban valahogy úgy, hogy a regény »kijön az írógépéből«, hogy »egy kis sárgát kell ide még felvinni« – minden diszkurzív indokolhatóság nélkül, mintegy véletlenszerűen. De csak látszatra, mert az alkotásfolyamatot tekintve kemény szükségszerűség mindez: elvetése a mű értékéből vonna le. Vagyis a mű objektív szerkezete vezeti a művész kezét, ha engedi. Az eredmény olykor számára is meglepetés.” (Almásy, 2003. 29.)

Más megközelítésben: az alkotói magatartásnak figyelembe kell vennie az arisztotelészi mimézis-elméletet, mely ugyan a történetíró és a költő összehasonlításán alapul, de ez kiterjeszthető szélesebb körre is. Arisztotelész szerint a valóság visszaadásában a történetíró akkor jár el helyesen, ha a valóban megtörténtet írja le (tehát nem elferdítve az eseményeket, tulajdonképpen másol), a költő viszont azt is megfogalmazhatja, ami nem volt (vagy nem egészen úgy történt), eljátszhat a gondolattal, hogy „mi lenne (vagy mi lett volna), ha...”. De ezt ő sem teheti akárhogy, csakis „a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján.” (Arisztotelész, 2004. 24.) Vagyis a művészi szabadság sem mindentől független, hanem szigorú logikának engedelmeskedik. Ez még a mimézis tágabb értelmezésére, az absztrakcióra is igaz: „A látványok átírása (...) nem önkényes, és nem is annak a következménye, hogy a festő tulajdonképpeni látóképessége megváltozott volna; hanem olyan kikezdehetetlen törvényszerűségek írják elő, amelyeket a

mindenkori, éppen érvényes lappangó elem⁵⁰ határoz meg.” (*Malevics*, 1923/1986. 57.) Más vonatkozásban: az alakuló mű „megköveteli”, hogy mit kell még hozzátenni és mi az, ami már felesleges. – Lantos Ferenc a „játékszabályok” fontosságáról beszél. Ha nincs megkötés, ha nincs korlát, akkor csak szabadosság létezik, az meg nem vezet sehová – legfeljebb anarchiához. Az önfeledt játékhoz pedig „jó” szabályokra van szükség, olyan keretekre, amelyek nem akadályoznak, hanem engednek játszani. De mindenképpen szükség van rájuk! (Idekapcsolódóan érdemes megjegyezni, hogy a latin „ars”, azaz művészet szó jelentése magában hordozza a *szabály* fogalmát is, sőt tágabb értelemben egyaránt jelenthet kézművességet, ipart és tudományt. [*Bánhegyi*, 1994])

A (ki)választás szerepe

Hogy milyen szellemi⁵¹ útra (vagy utakra) lépünk az alkotás során, már a téma kiválasztásakor eldől. Ténylegesen két lehetőség létezik: vagy már egy meglévő ideához, egy előre elgondolt ötlet megvalósításához keressük a megfelelő motívumot; vagy egy „véletlenül” talált jelenség inspirál valami újnak a létrehozására. A két elv szorosan összefügg, és bár egyes alkotások esetében csak egyikük érvényesül, legtöbbször mégsem választhatók el egymástól. Végeredményben mindegy, melyik irányból közelítünk, csupán a folyamat más. A dolgozatban szereplő művészek majd mindegyike így dolgozik, dolgozott. Még Duchamp ready-made-jei esetében is meghatározó szerepe van a kiválasztásnak. Ez akkor is elkerülhetetlen, ha éppen ellentétes a szándék, azaz „...hogy a végrehajtott mozdulat a lehető legkevésbé hasonlítson *válogatáshoz*: »A fő probléma a választás művelete volt. Olyan tárgyat kellett keresnem, amely semmiféle hatást nem kelt bennem, és amennyire csak lehetséges, mentes az esztétikai élvezetre utaló minden gondolat vagy szándék legcsekélyebb beavatkozásától. Nincs nehezebb dolog, mint kiválasztani egy olyan tárgyat, amely tökéletesen érdektelen számunkra, és nem csupán a választás pillanatában, hanem véglegesen az, úgyhogy sohase legyen módja széppé, csinosná, kellemessé vagy csúnyává válni...«” (*Paz*, 1990. 25-26.) Duchamp ez utóbbit mindenekelőtt a *Palackszárító* megvásárlásának körülményeire értette: „... [ezt a tárgyat] Duchamp megint csak afféle kísérleti objekttként, problémái átgondolásához választott

⁵⁰ „Lappangó elem”-en Malevics a mindenkori környezet ránk ható jelenségeiből kiszűrődő hatást érti, amely „átrendezi a tudatos és a tudatalatti megszokott (szabályos) viszonyát. (...) Ez az elem, amely kifejlődik és új formákat teremt, miközben vagy továbbfejleszti, vagy fenekestül felforgatja az éppen érvényes szabályt.” (*Malevics*, 1923/1986.) Szó szerinti fordításban: „addicionális elem” (A fordító, Forgács Éva megjegyzése)

⁵¹ Ezen a tevéleges „kreálás” konkrét lépéseit is értem, amely nyilvánvalóan e szellemi háttérből táplálkozik.

segítségként vásárolhatta, mégpedig azért, hogy »lássa«, miként hat egy mindenfajta ízléstől tökéletesen független tárgy vagy felületi faktúra⁵² a nézőre.” (Pernecky, 2006. 78.) A kiválasztás aktusa, még ha a duchamp-i koncepció mentén is történik, mindenképpen kulcskérdés. Magáról az alkotóról árulkodik. Arról a személyes meggyőződésről, arról a szellemi beállítottságról, amely vezeti az ember kezét, végeredményben, amely mindennemű cselekedetének irányítója. „Csinálni annyit jelent, mint választani, mindig választani” – mondja Duchamp. (Házas, 2004. 797.) A ready-made jelenségétől elvonatkoztatva, a tevőleges mű-alkotás is választás(ok) eredménye, pontosabban folyamatos döntések sorozata. Minden egyes lépéssel meghatározzuk a következő lépés irányát: eldönthetjük, hogy jobbra vagy balra kanyarodunk, de ezzel az újabb elágazási pontot is kiválasztjuk, ahol megint döntést kell majd hoznunk. Ajtókat nyitunk ki, de egyúttal le is zárunk egész folyosókat, olyan szobákkal és termekkel, ahová már nem pillanthatunk be. Adott esetben a mű létrehozása új kalandot jelent.

Brassai így fogalmaz: „Minden művészi alkotás először is válogatás. Kiszemelés. A lényeges kiemelése a tengernyi lényegtelenből.” (Brassai, 1968. XI.). Ez nemcsak a „művészi utánczás” kényes kérdésére vonatkozik, hanem – utalva személyes élményeimre – a konkrét valóság-kiemelés kiválasztására is. Ha valami erőteljesebben foglalkoztat minket, azaz ha egy bizonyos dologra „jár rá” az agyunk, gyakorta tapasztaljuk, hogy szinte mindenben felismerjük az általunk aktuálisan fontosnak vélt jelenséget vagy problémát. Ez még a legtriviálisabb hétköznapi esetekre is vonatkozik. Sőt az is előfordulhat, hogy olyankor figyelmünk fókuszára számunkra más sem létezik, csak az, amit éppen célba vett. Erről mesél a Kenyában élő neves régész, Richard E. Leakey is: „Furcsa dolog – amikor az ember Hominidák kövületeire vadászik, különféle tudat alatti képek lebegnek a szeme előtt arról, amit keres. Én mindenekelőtt teljesen ép koponyákat keresek és koponyarészeket, például fogakat, állkapcsokat és állkapocstörödékeket. Képes vagyok elsétálni – ez megesett velem – egy fosszilis lábcsonttörödékek mellett, a szememmel nyilván látom, de nem tudatosodik bennem, hogy fontos.” (Leakey, 1990. 120.) A tudat szelektáló funkciója (és ezért úgy érezzük, mintha erről szemünk tehetne) alapvető befolyással bír cselekedeteinkre. Edward T. Hall sokkal hétköznapiabb példája szintén ezt a kérdést érinti, jóllehet a férfi és a női „agy” különbözőségének vonatkozásában: „Megléhet, jól észreveszem a sivatagban rejtőző nyílhegyeket, de egy hűtőgép például dzsungel a számomra, amelyben reménytelenül eltévednék. Feleségem viszont csalhatatlanul rám

⁵² Pernecky a Nagy üveg ecsetnyom-mentes felületeire utal.

bizonyítja, hogy a sajt vagy a maradék sült hús, amit hiába kerestem, kis híján a szememet is kiszúrta.” (Hall, 1995. 82.) – „Kevesen látják be, hogy látásunk nem passzív, hanem aktív, sőt, valójában nem más, mint az ember és környezete között zajló kölcsönhatás, amelyből mind az ember, mind a környezet kiveszi a részét.” (U.o.) Azonban mint minden működő rendszerbe, úgy a látásérzékelésbe is „hiba” csúszhat. Az ilyen érzéki csalódásnak pedig vagy fiziológiai oka lehet (tehát az emberi érzékszerv sajátosságából adódó tévedés), vagy kognitív oka (azaz egy rossz hipotézis felállítása, ami a korábbi ismeretek hiányosságából is származhat.) A végeredmény mindkét esetben az *illúzió* (értsd: látszat) jelensége. Ez utóbbi tudatos felhasználása pedig, a művészi gyakorlat egyik legizgalmasabb és leglényegesebb eleme.

Az illúzió mint képzőművészeti eszköz

A viszonyítás kérdését már korábban érintettem, de álljon itt egy látványos példa, amely az észlelési hipotézis helytelen felállítását is jól szemlélteti. Benedek Barna első fotóján egy kies tengerparti tájban gyönyörködhetünk. Nincs rajta semmi különös: sziklás partszakasz az előtérben jókora kövekkel, majd egy fővenyes rész következik magányos fával, a háttérben a tenger kéklik aprócska szigetével. De mi a csuda történik?! Hirtelen egy óriási kéz nyúlik be a képbe: húsos ujjai megmarkolják a hozzánk legközelebb lévő sziklát, fenyegető mozdulatát még a jegygyűrű csillogása sem tompítja.



73. ábra: A sziklaméretű kőtömbből hirtelen kiderül, hogy csupán tenyérnyi kavics.
(Benedek Barna fotója, Krapanj, 2003)

Azazhogy várjunk csak! Hiszen amit hatalmas kőtömbnek hittünk, az csupán egy aprócska kavics, az emberivé zsugorodott kéz pedig csak szelíden érinti azt. A méretviszonyok a helyükre kerülnek. Korábbi feltételezésünk kiigazításra szorul, amit azonnal meg is teszünk, ahogy konkrét támpontot kapunk, az általunk méretében is igencsak jól ismert

végtag révén. A távolságérzetünk szintén radikálisan módosul: a közeli még közelebb kerül, szinte az orrunkat érinti; a messzi pedig távolabb, majdnem a végtelent súrolja. „A keresés lényeges eleme az anticipációra való »mentális készenlét«, vagyis az, hogy hajlamosak vagyunk az érzékletet – legalábbis ideiglenesen – beilleszteni abba az elképzelt szekvenciába, amelyre »felhangolódtunk.«” (Gombrich, 1982. 240.) Benedek első fotója esetében ez azt jelenti, hogy az ismereteink alapján nincs okunk mást feltételezni a legközelebbi kőről, mint azt, hogy méretes darab. Észlelési hipotézisünket ez esetben is, végeredményben a korábbi tapasztalatinkon alapuló méret-képzeteink alakították. Ugyanis a rendelkezésünkre álló információhalmazból általában a legkézenfekvőbbnek (leghihetőbbnek) tűnő lehetőséget preferáljuk. A tudományos kutatás gyakorlati alapelvehez hasonlatosan (értsd: „Occam-borotvája”) Helmholtz szerint „Minden illúzió egyszerű szabálya a következő: *mindig azt hisszük, hogy olyan tárgyakat látunk, amelyek a normális látás körülményei között azt a retinális képet hoznák létre, aminek ténylegesen a tudatában vagyunk.*” (Gregory, 1982. 59.) Ez nem csak a tárgy felismerésére vonatkozhat, hanem annak fizikai (vagy más) tulajdonságainak megítélésére is, például: méret, súly, szín, anyag stb.

Magritte *Kastély a Pireneusokban* című festményén közvetlenül használja ki érzékelésünk fenti jellemzőit. Tapasztalataink, amely a formához, a színhez, az anyagszerű felülethez társított képzeteket kialakítják, továbbra is tartósnak bizonyulnak a képet nézve.



74. ábra: René Magritte: *Kastély a Pireneusokban*, 1959, olaj, vászon, 200x130 cm

A hegyméretű sziklatömb tenger felett lebegő látványa összezavarja realitás érzékünket. „Ez lehetetlen!” – mondjuk magunknak a jelenség láttán – „Hiszen csak egy festmény!” De még ezt tudatosítva is megmarad bennünk egyfajta feszült izgatottság. Mindez annak ellenére fennáll, hogy legtöbbünk tisztában van vele, hogy „a tapasztalat megtanítja az

embert a dolgok megkülönböztetésére és fizikai tulajdonságaik felbecsülésére. Tudja, hogy a testeknek súlyuk van, és hogy támasz nélkül szükségképpen lehullanak. Ezért, ha lát egy nehéznek megismert testet a levegőben, ehhez automatikusan zuhanó mozgásának irányát és sebességét társítja.” (Kepes, 1979. 197.) Ha pedig a tárgy mozdulatlan, akkor mitől marad mégis a levegőben? Milyen mágikus erőter szál szembe a gravitáció ősi törvényével? „Ebben az esetben⁵³ az ellentét nem a különböző tárgyak között, hanem ugyanannak a tárgynak a különböző minőségei között feszül: a kő súlya összeegyeztethetetlen azzal a könnyedséggel, amelyet a megfestett tárgy sugall.” (Paquet, 2002. 16.) Persze jól tudjuk, hogy Magritte kötömbje csak festék, és a valóságban az ábrázolt szituáció nem képzelhető el. Ezért mondhatja Gombrich, hogy „Az illúzió nem tévhit, noha tévhit okozója lehet. Ha egy festmény olyan, mintha messzi tájra tekintenénk ki egy ablakból, ennek nem az az oka, hogy a táj meg a kép annyira megkülönböztethetetlen, mint a faksimile meg az eredeti aláírás, hanem az, hogy mindkettő azonos mentális folyamatot kelt bennünk, jelentéskeresést, konzisztenciapróbát, amelyek a szem mozgásaiban, és ami még fontosabb, a *tudat mozgásaiban* fejeződik ki.” (Gombrich, 1982. 241. – *kiemelés tőlem*)

A fenti hasonlatnál maradva, Magritte számtalan variációban megfestette az ablakból elénk táruló táj látványát: az *Ajtó az erdőbe*, az *Emberi sors* csak néhány közülük, sőt *Arnheim birodalma* is ezt a témát gazdagítja.



75. ábra: René Magritte: *Arnheim birodalma*, 1949, olaj, vászon, 99,5x81 cm

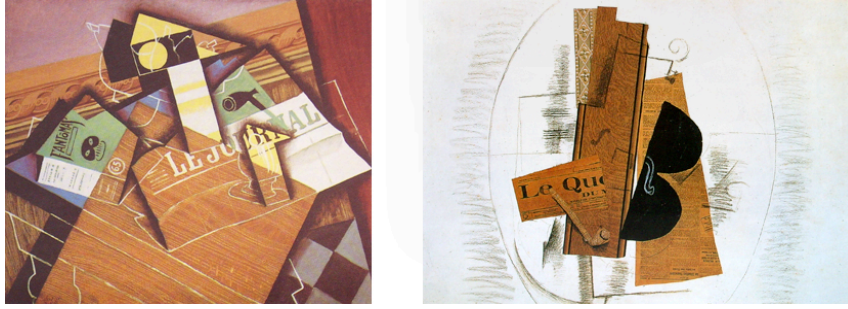
Roland Penrose részletesen elemzi a képet: „Magritte közhelyszerű illúziókeltő eszközökkel győz meg bennünket egy fikcióról, de az illúzió egy felsőbb szintjén gúnyt űz magából a fikció eszméjéből is. Az *Arnheim birodalma* az ábrázolat hihetőségét tagadja.

⁵³ Eredetileg Magritte *Üvegkulcs* című képéről van szó, de az idézet erre a festményre is tökéletesen ráillik.

Hegyi tájat látunk egy törött üvegű ablakon át, amiben nincs semmi abnormális, csak éppen az, hogy a padlón heverő üvegszilánkokon is rajta vannak a hegy részletei. Kihívó bizonytalanság: át kell gondolnunk a fikció igazságtartalmát. Melyik az igaz, a hegy, az átlátszó ablaküveg, vagy az üvegcserepek, amelyek azt sugallják, hogy az üvegre rá van festve egy kép, mely azonos az üveg mögötti látvánnyal, amely végül is szintén festve van?” (Penrose, 1982. 286.) A kérdést nekünk kell eldönteni... de valóban el kell-e? „Sok észlelési illúzió ugyanis több mint pusztán tévedés; inkább önnön jogukon létező tapasztalatok, melyek rávilágíthatnak a valóságra. A művész éppen az illúzióknak ezzel a megvilágosító erejével él.” (Gregory, 1982. 53.)

Persze az illúziókeltés nem kizárólag célként jelenik meg a művészi tevékenységben, azaz a művészek leggyakrabban nem témájuknak, hanem csak eszközüknek választják az illúzió jelenségét. A síkábrázolás ténye szinte mindig valamilyen illúziókeltéssel jár. Még a természetű látvány visszaadására való törekvéssel szakítani szándékozó kubista munkák is alkalmazzák a mimézist, azon keresztül pedig az illuzórikus hatást. Sem a tárgyak újraértelmezése, sem a vonalperspektíva elvetése nem eredményezte esetükben az illúziókeltés tagadását. Amikor „... Picasso is és Braque (...) valós elemeket kezdett alkalmazni vásznain: erezett fát érzékeltető papírszeleteket, hullámpapírt ragasztottak a képre, vagy akár valódi tárgyakat, névjegykártyát, cigarettadoboz-darabkákat [akkor ez] az eljárás, a kollázs új kapcsolatot teremtett a (...) félabsztrakt kubista festészet és a valós tárgyak, azaz *színlelt és valóságos* között.” (Penrose, 1982. 254. – *kiemelés tőlem*) Továbbfokozva az ebből származó hatást, a sík felületek izgalmasabbá tétele érdekében „bizonyos részekre homokot, aprószemes kavicsot applikáltak, máshová hullámpapírt, meggyúrt papírszeleteket ragasztottak. A szemlélő így összehasonlíthatta a homok stb. valódi érdekességét az utánczott textúrákkal s a kompozíció gazdag felszíni formákkal gyarapodván, *újabb ellentét teremtődött valódi és teremtett között.*” (U.o. 255. – *kiemelés tőlem*)

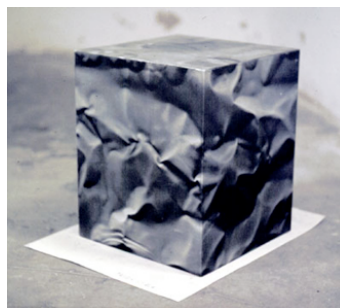
Juan Gris a szintetikus kubizmus egyik elméleti és gyakorlati kidolgozója (Ruhrberg, 2004) a valóságos és festett minőségek kérdésében odáig elmegy, hogy egyik képén egy tükördarabot is elhelyez. Mint mondja: „...egy felületet be lehet mutatni a vásznon, egy téridomot úgyszintén, de egy változó felületet, amely még a látogató képét is visszaadja? Ez csak egy tükör közvetítésével valósítható meg.” (Rose, 2000. 30.) *Csendélet pipával és újsággal* című művén szintén mesterien imitálja a fa erezetét és a papír anyagát.



76/a. ábra: Juan Gris: *Csendélet pipával és újsággal (Fantomas)*, 1915, olaj, vászon, 60x72 cm
 76/b. ábra: Georges Braque: *Hegedű és pipa, vagy újság*, 1913-1914, papiers collés és szén, 74x106 cm

A papiers collagés technikáját Georges Braque találja ki: az Avignon melletti Sorgues városka festékboltjának kirakatában meglát egy tekercs tapétát és megveszi. „Műtermében darabokat vág belőle, papírlapokra ragasztja és beilleszti (...) a szénnel rajzolt struktúrába. (...) [Az új technika] lehetővé teszi számára, hogy még inkább közelítsen a valósághoz, mint korábbi újításai révén.” (Rose, 2000. 24.) *Hegedű és pipa* című képén szintén alkalmazza ezt az eljárást: a tapéta faimitációja „egyszerre sugallja az asztallapot, a lakrészt, vagy a kávézó faburkolatát, illetve a hegedű fáját.” (U.o.)

Az illúziókeltés sokkal markánsabb, már-már hatásvadász módja számos egyéb alkotás sajátja. Lehetetlen lenne felsorolni az ideillő műveket, ezért nem is kísérek meg teljes áttekintést nyújtani erről a témáról. Önkényesen mégis idecitolok egy alkotást, amely szintén (egy következetesen alkalmazott technikai eljárás segítségével) a manipulált felülettel operál: konkrétan Pauer Gyula *Nagy pseudokockájáról* teszek említést.



77. ábra: Pauer Gyula: *Nagy pseudokocka*, 1971, alumínium, alufólia, tűzzománc, 24,5x24,5x29,5 cm

A szabályosan szögletes test lapjaira a meggyúrt felület kaotikus önárnyéka vetül. Amit azonban szemünkkel látunk, nem felel meg a valós plasztikai helyzetnek. A kocka felületét semmilyen mechanikai hatás nem érte, amely ezt a látványt eredményezhetné: a lapok simák, felszínük sík. És mégis, „olyan mintha...” vagyis pseudo.

„A PSZEUDO a MINIMAL szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét hazudja, s tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képét vetíti. A leképezés fotóeljárással történik, a szobor felületén egy másik szobor felülete jelenik meg. A PSZEUDO szobor így egy tárgyon egyszerre jeleníti meg a létezőt és a látszatot, az anyagit és az anyagtalant. A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja. (...) A PSZEUDO jelleg a szobor plasztikai manipuláltságát jelenti. A manipuláltság a művészet általános egzisztenciáját jellemezheti. A PSZEUDO szobor formai és technikai manipuláltsága csak szimbóluma a szobrászat (és művészet) egzisztenciális manipuláltságának: (...) A PSZEUDO önmagát leplezi le mint hamis képet, vagy legalábbis mint összetett, hamis látszatot is adó objektumot. (...) A PSZEUDO (...) nem csak tagadja a manipulált egzisztenciát, hanem igenli is, amikor megvilágítja összetettségét, szerkezeti gazdagságát. (...) A PSZEUDO nem filozófia, nem történelem, hanem az, ami megszületése pillanatában is volt: szobor. A PSZEUDO addig egzisztál, amíg a látszat igazi tényező, és viszont.” (Szőke, 2005. 32.) – áll Pauer 1970-es manifesztumában. A megtévesztés nem mindig hazugság, és adott esetben „jó célt” is szolgálhat: Pauer Gyula, bevallása szerint, nem átverni akarja a nézőket, hanem felhívni a figyelmüket, hogy mindenki átverhető. A fenti idézetből is világosan kitűnik, hogy „Maya fátyla” a legtöbb művész kezében nem az elrejtés, a megmásítás, – sarkítva fogalmazva – nem a hazugság eszköze, hanem a látszólagos ellentmondás dacára, pontosan a leleplezés, a feltárás, végső soron az igazság megtalálásának érdekét szolgálja.

Végezetül álljon itt egy újabb idézet Penrose-tól, mely szerint: „... tisztelnünk kell az illúziót, és pedig nemcsak örömünk forrásaként, hanem ösztönző voltáért is, az új távlatokért, amelyeket megnyithat, s a válaszokért, amelyeket, ha mégoly paradoxak is, valóság- igazságkereső kérdéseinkre adhat.” (Penrose, 1982. 288.)

Ez utóbbi törekvésünk lényegi eleme az értelmezési szándék, mely általában a minket körülvevő jelenségekre, így a tárgyi világra, azon belül pedig a művészi alkotásokra is irányul. A vizuálisan felfogható művek jelentésének megfejtésében gyakran a nyelvi közlések is segítenek, például az írott szöveg (ilyen lehet a mű címe). Ezzel folytatom dolgozatomat.

A szöveg jelentésbefolyásoló szerepe a képzőművészeti alkotásban

Az előző fejezetekben már sok mindent érintettem a (mű)tárgyi jelentés vonatkozásában. A felhasznált képzőművészeti példák egy fontos tényezőjére azonban még nem tértem ki közvetlenül, mégpedig arra a lényeges momentumra, hogy a legtöbb műalkotás rendelkezik *címmel*: egy szóval, egy mondattal vagy egy számmal, amely akár segíti, akár összezavarja, de mindenképpen befolyásolja az értelmezést. „Megértési aktusaimat a művek megértési programja vezérli: a műalkotás a szó jó értelmében manipulálja a befogadót.” (Almási, 2003. 25.) Véleményem szerint a cím is ugyanezt teszi: kontextusba helyezi a művet, megvilágítja annak rejtett jelentését, magyarázza annak értelmét, vagy csak egyszerűen megnevezi azt. Még ez utóbbi funkció is gyakran elégséges: a hétköznapi befogadó ugyanis elvárja, hogy neve legyen a „gyereknek”. Ha általa könnyen felismerhető és jól beazonosítható a látvány (ez leginkább a figurális kategóriára érvényes), akkor is hajtja a kényszer, hogy megkérdezze: „És mi a mű címe?” Legyen az egy kép, egy szobor, vagy bármi más alkotás, annak *mindenképpen* címe kell, hogy legyen! A műkereskedők, a galéria tulajdonosok és a kiállítás rendezők is irtóznak a „Cím nélkül” megnevezéstől. Tudnunk *kell* mi az, amit látunk, hallunk, gondolunk és érzünk. Ilyenek vagyunk. Azzal, hogy szóval illetjük a dolgokat, meg is szelídítjük őket. Vagy éppenséggel meghódítjuk. A névadás: mágia. A címadás is az.

Nézzük csak meg az alábbi piktogramot (78. ábra)! Takarjuk le a szöveget! A környezettudatos „jó fogyasztó” műveltségével felismerjük a „ne szemetelj” rajzocskát, a felhívást, amely a hulladékgyűjtő kosarak következetes használatára bíztat. De miért dobnánk saját fejünket a szemetesbe? És most olvassuk el a feliratot: Don't vote! – vagyis: Ne szavazz!



78. ábra: Jim Lasser: *Ne szavazz*, 2004, AIGA Wisconsin plakát

Kell-e ecsetelnem a jelentésváltozást? A szemeteskukából szavazóurna lett, de csak egy gondolattársítás erejéig. A demokrácia alappilléreinek, a szabad választás eszméjének egyik lehetséges szimbóluma, döntéshozatali jogunk tárgyiasult gyűjtőtégelye, az urna, úgy jelenik meg, mint szemetes kosár! Vagyis a „szabad világ” társadalmi berendezkedésének alkotmányba foglalt gyakorlata nem más, mint az értelem önként feladása, a stupiditás „X”-szel való szentesítése. Szép új világ! Hihetjük-e, hogy kezünkben a sorsunk? Persze, hihetjük, de azért ne nagyon tegyük!

Kép és szöveg direkt kapcsolata azonban nem csupán a plakátok sajátja. A legtöbb művész címet ad alkotásának, főleg akkor, ha a puszta látvány nem elégséges a műben rejlő üzenet dekódolásához. A korábban elemzett Ingrés festmény értelmezését is az elnevezés: a „forrás” szó teszi pontosabbá. Hatására a képi és nyelvi jelentésrétegek át meg átszövik egymást, primer értelmük kiegészül, és a jelentésvariációk rejtett finomságai kerülnek felszínre. Ez esetben a látvány és a cím együtt utal a bujaság forrására, az élet forrására, a vágyak forrására... és a fiatalság forrására.

Azonban számos képzőművész másként gondolja, és a kérdéshez is máshogy közelít. Esetleg épp fordítva. „A festmények címei nem magyarázatok, ahogy a festmények sem illusztrálják a címet. A cím s a festmény kapcsolata költői: ez a kapcsolat csupán arra szolgál, hogy a tárgyak olyan jellemzőit mutassa be, amelyekről a tudat általában nem vesz tudomást, de néha, amikor az értelmünkkel fel nem fogható rendkívüli eseményekbe ütközünk, megsejthetők”– vallja Magritte (*Paquet*, 2002. 23.). Egyik legismertebb képén pont a szöveg és a kép hagyományos kapcsolatát kérdőjelezi meg.



79. ábra: René Magritte: *A képek árulása*, 1928/1929, olaj, vászon, 62,2x81 cm

A képek árulása című vásznan egy realiztikusan megfestett pipa képe látható, amely alá ezt pingálta: „Ez nem pipa”. Magritte sok szemrehányást kapott a festmény miatt, de arra hivatkozott, hogy a képen látható pipát nem lehet dohánnyal megtömni, és ha azt írta volna a vászonra, hogy az egy pipa, akkor hazudott volna, ilyet pedig ő semmiképp sem akart

tenni. (Paquet, 2002) A jel és a jelölt problematikáját, a kép és a fogalom között feszülő ellentmondásosság kérdését a francia szürrealista festő mellett mások is kutatták. Például a konceptualizmus jeles úttörője Joseph Kosuth szintén számos változatban megvalósított összeállításával kutatta ezt a témát. *Egy és három széke* közvetlenül foglalkozik a szó, a jelentés, a kép, és a valóság viszonyával. Az értelmező szótárból kimásolt szövegrészt párosítja a tárgyról készült fotóval, valamint magával a konkrét tárggyal. Ugyanannak a dolognak jelenik meg három aspektusa. Mégis mi a különbség szó, kép, és az általuk jelölt valóság között? Csak annyi, hogy az írott illetve a fényképezett formában élénk tett székre nem tudunk ráülni? (Ahogy Magritte sem tudott füstöt eregetni a festett pipából.) Vagy másról is szó lehet?



80. ábra: Joseph Kosuth: *Szék*, fotó, faszék

Mindenesetre érdemes elgondolkodni világunk összetettségén: a tárgyiasult valóság és annak részben általunk teremtett változatain (értsd: kép–fénykép, fogalom–szó). A fogalmiság jellegzetességét használja ki az a példabeszéd is, amely az „Én” illuzórikus voltát igyekszik megvilágítani. A történetben a mester így szól tanítványához: „Azt kérdelek, amikor fegyelmeztelenséged miatt az imént megütöttelek, akkor vajon az illúziót ütöttem-e meg vagy téged? Nos, mutasd meg nekem a szőlőt!” És miután a tanítvány a szőlőlugashoz megy, a mester megfogja a szőlőt: „Ez a szőlő?” – kérdi. „Nem, ez a tőke.” – hangzik a válasz. A kacsokat megérintve újra elhangzik a kérdés: „Ez a szőlő?” „Nem, ez a szára.” – mondja a tanítvány. „Ez a szőlő?” – „Nem ez a fürt.” – „Ez a szőlő?” – „Nem ez a szőlőszem.” A mester eldobja a szemet. A tanítvány sírva fakad... (Popper, 1995) Valójában Magritte is és Kosuth is ezt a kérdést érinti (mármint, hogy mi a valóság?), csak épp a nyelv és a vizualitás eszközével, jóllehet kevésbé spirituális megközelítésben.

A jel-jelölet világa nem csak az emberek sajátja, a delfinek is adnak egymásnak nevet, és más állatok is rendelkeznek egymás közt használatos személyes azonosítóval, amit akár névnek is mondhatnánk. Sőt közülük sokuk az általunk nekik adott nevüket is

megtanulják. Az csak részletkérdés, hogy mi emberek, minden ismert jelenségnek (és nem csak a tárgyaknak) egy-egy megnevezésével élünk, és az adott hangtani alakot írásban is rögzíteni tudjuk. Szinte a megnevezés aktusával tesszük magunkévá a jelenségeket, olvasztjuk azokat saját valóságunkba, fogadjuk realitásunk részévé. Ha valamire nincs szavunk, az ugyan még létezhet, de kínosan érezzük tőle magunkat. Szóban is ismerni akarjuk az ismeretlent, hogy aztán tapasztalatainkat megoszthassuk másokkal. Ha valamit ki tudunk mondani, úgy hisszük meg is tudjuk azt érteni. A névadás kényszer...⁵⁴

Octavio Paz is hasonló folyamatokról ír Duchamp ready-made-jeivel kapcsolatban: „...egy-egy kínai művészek kiválogatták a kövek közül az őket megragadó formájúakat, és a puszta tény által, hogy nevüket rájuk festették vagy belevesték, műalkotássá is avatták. (...) Ezer közül kiválasztani egy követ annyi, mint nevet adni neki. Az analógia elvétől vezetettve, az ember megnevezi a természetet; minden név egy-egy metafora: Kopaszhegy, Vörös-tenger, Pokolszakadék, Sasfészek. Az ember – vagy a művész aláírása – a tájat vagy a követ beemeli a nevek világába; vagy mondjuk így: a jelentések szférájába.” (Paz, 1991. 23-24.) Paz, folytatva saját eszme-futtatását, Duchamp cselekedetét pont, hogy az előbbi példák ellentettjeként értelmezi: Duchamp, aláírásával elszakítja jelentéstől a tárgyat, „és a nevet üres irhává silányítja.” (U.o) Én inkább fogalmaznék úgy, hogy az *eredeti* funkció válik le az adott objektről, és az *eredeti* jelentés lényegül át, de a tárgy ugyanúgy megmarad a „nevek világában”. Házás Nikolett ezzel kapcsolatosan emeli ki a személyesség tétel és a használat kontextusából történő végső kiemelés bekövetkeztét biztosító feliratozás hármasságát: a datálást, a szignálást és a névadást: „Duchamp ready-made-jei esetében – szemben a klasszikus műalkotásokkal – a cím, a szerző neve és a dátum fontosabb elemmé válik, mint maga a látható tárgy.” (Házás, 2004. 799.) Olyannyira igaznak bizonyul ez a megállapítás, hogy Duchamp tapasztalhatta: a műalkotás kitüntetett státuszát ugyan bármely tárgy kivívhatja magának, de csak akkor, ha azt elismert művész hozza létre. „A ready-made-et tehát nem akárki, hanem Duchamp szignálja – de nem mint Duchamp, hanem *mint* Akárki.” (U.o. 800.) Valójában az R. Mutt-ként aláírt piszoár karriere is egy sikeres „marketing” eredménye – írja Házás. Ugyanis a konkrét tárgyat nyilván kiállították volna, ha a zsűri-társak tudják, hogy barátjuk, Duchamp a mű valódi szerzője, ám mivel ez nem így történt, a *The Blind Man* című lapban került a *Forrás* bemutatásra, „mint a »kiállítási tárgy«, melyet a Függetlenek Kiállításán visszautasítottak.

⁵⁴ Arnold Gehlen *Kor-Képek. A modern festészet szociológiája* című művében az „absztrakt művészet” összefüggésében ír a *névadás képtelenségének frusztráció-élményéről*. (Almási, 2003) – „A kép képes arra, hogy kikényszerítse a nem artikulálható jelentés pontos érzését.” (Gehlen, 1987. 288.)

Mutt ettől fogva tehát nemcsak egyszerűen holmi jöttment R. Mutt volt, hanem annak a tárgynak a szerzője, melyet orvul visszautasítottak: a *Valaki* által ajánlott, figyelemreméltó *Akárki* – a reklámhadjárat eredményeként reflektorfénybe került *Valaki*.” (U.o.) „A dolgok attól válnak művészetté, hogy elismert művésztől származnak, s a közösség azokat befogadja. (...) Annak eldöntésében, hogy valami művészet vagy sem, éppúgy nem függ az illető műalkotás kinézetétől, mint a művész kézművesi jártasságától.” (Heidenreich, 2003. 21.) Folytatva a gondolatot: „A ready-made-ek sikere, mégha szűk körben is, azt igazolja, hogy egy elismert művész számára, mint amilyen Duchamp, lehetetlen olyasmit létrehozni, ami ne lenne művészet.” (U.o.) Ezért is elgondolkodtató az a beszélgetésrészlet, melyet Charbonnier folytatott Duchammal a ready-made-ek kapcsán. Perneczky így vezeti be az idézetet: „Feliratot is azért kapott a legtöbb tárgy, árulta el a szerző [mármint Duchamp], hogy ezzel minden más ki nem választott és nem az ő környezetéhez tartozó dologtól különbözzék: »Ez aztán igazán nem a műtárgy ideája, érti? Ez az az eszme, hogy a dolog ki lett választva, és e kiválasztottsága révén bizonyos mértékig szentté is vált. Elég világos ez a definíció?«” (Perneczky, 2006. 89.) Tehát az aláírás és megjelölés gesztusával Duchamp korántsem művet szándékozott létrehozni. Valójában ez is kísérlet volt, mint általában az összes többi cselekedete, melyek eredményei mégiscsak múzeumi és magángyűjtemények részét képezik mára.

A képeknek/tárgyaknak adott címek szintén izgalmas kapcsolatról árulkodnak művei esetében. „A címek általában nagyon érdekeltek. Ezen a ponton irodalmárrá váltam” – vallja magáról Duchamp. (Cabanne, 1967/1991. 72.) Egy közönséges hólapátra írt szöveggel szintén „megpiszkálja” a jelentés és a többértelműség, az érthetőség és a félreérthetőség ingoványos talaját. *Előre a törött kar felé* (In *Advance of the Broken Arm*), más fordításban *A törött kar megelőlegezésére* – „ennek valóban nincs jelentése, semmiféle összefüggés nem lehetséges. Persze asszociálni könnyű: az ember eltörheti a karját a hólapátolás közben, ám ez mégiscsak kissé leegyszerűsítő, és nem is hinném, hogy erre valaki gondolt volna.” (Cabanne, 1967/1991. 98.) Na, persze! Duchamp-tól ez inkább hangzik ködösítésnek, mint igazságnak. Bizonyára nem szívesen lapátolt havat a síkos jégen. A *Nagy Üveg* „irodalmibb” megfogalmazásánál szintén kajánul nyilatkozik: *A Menyasszonyt aggregényei vetkőztetik, sőt* – „Nincs semmi értelme. Költői téren a mondatnak ez az antiértelme érdekelt a legjobban engem.” (Cabanne, 1967/1991. 72.) Mindenki zavarba jön ettől a „sőt”-től... *Víg özvegye* már sokkal érthetőbb: a *Fresh Widow* cím játékos célzás a *french window* szóalakra, ami viszont balkon-ajtót jelent. (Házás, 2004) Duchamp „idejének jelentős részében (...) egy kifinomult játékokat űző pseudo-

irodalmár vagy filosz volt.” (Pernecky, 2006. 84.) Ezt látszik alátámasztani „a Boîte alerte [is], mely a levelesládából (*boîte à lettres*) varázsol riasztókészüléket (*riadó=alert*)” (Házás, 2004. 801.) Még sorolhatnánk a példákat, melyek – úgy tűnik – a szöveg elsődleges szerepét mutatják, és a tárgyak, műalkotások csak ürügyei egy-egy frappáns szófordulat, vagy nyelvi lelemény megalkotásához. Egyet azonban még megemlítek: *A lépcsőn lemenő akt* Duchamp (mondhatni) legfontosabb festménye, mellyel hírnevét megszerezte Amerikában. Érdekes, hogy az ismertséget most sem magával a képpel, hanem sokkal inkább a botrányos címmel sikerült kivívnia. „Egy akt, amelyik lefelé jön a lépcsőn? A képcím nagyobb port vert fel, mint maga a festmény, hiszen a puritán amerikai ízlés szemszögéből nézve a jelenet egyszerűen elfogadhatatlan szituációt ábrázolt.” (Pernecky, 2006. 98.) Valójában itt arra a kifejezésre kell gondolnunk, amelyet az angolszások használnak a szerelmi aktusra utalva: „Felmenni a lépcsőn...” – minthogy a hagyományos többszintes házak emeletén található a hálószoba. (Ezt az elrendezést pedig a praktikus fűthetőség indokolja, hiszen az alsó szinten található kemence/tűzhely melege felfelé száll.) A cím a kubizmus vezető teoretikusainak sem tetszett, amit ráadásul igen feltűnően írt rá Duchamp a vászonra (Heidenreich, 2003.) Az elemzett példa után nem meglepő Pernecky véleménye: „Duchamp számára mintha nem is a képek lettek volna az igazán fontosak, hanem az olyan fajta homályos szüzsék, illetve a képcímekben és a formák bonyolult transzcendenciájába elbújtatott erotikus célzások, amelyek a férfi és női princípium kapcsolatait jelölték.” (Pernecky, 2006. 98-99.)

Duchamp-ot elhagyva, bizonyára még számtalan oldalról megközelíthető a szöveg jelentésbefolyásoló szerepe egy-egy tárgy, kép, műalkotás, egyáltalán a látvány szempontjából. Ám ebben a szűkre szabott fejezetben csupán jelezni kívántam a nyelvi-irodalmi kontextus egyes vonatkozásait, melyek az idáig kifejtett téma szempontjából kikerülhetetlen aspektusnak bizonyultak. Továbbiakban megkísérlem *egyetlen* alkotó példáján szemléltetni azt a szerteágazó, de egymással szorosan összefüggő kérdéskört, melyet feldolgozni szándékoztam írásomban.

Gyenis Tibor munkáiról

Az előző fejezetek során kísérletet tettem bemutatni azt a problémakört, amely a tárgy jelentésének különböző szintű és mértékű lehetséges változásait öleli fel a képzőművészeti műalkotás relációjában. A tárgy elhelyezése, átalakítása és torzítása, más tárgyakkal való összeépítése és kiegészítése, a valódi és a mímelt minőségek kapcsolata mind-mind egy-egy aspektusát jelentette ennek a témának. A felhasznált képi példák számos alkotóművész munkáját dicsérik, mégis előfordul olykor, hogy látszólag sokféle, de gondolatilag mégiscsak rokon művek egyetlen ember tevékenységéhez kapcsolhatók. Úgy gondolom, Gyenis Tibor ilyen személyiség, ráadásul munkáinak jelentős része szinte tételelesen megismétli a dolgozat során felvetett megoldásmódokat.

Gyenis Tiborral 2000 nyarán ismerkedtem meg közelebbről, amikor Halász Károly meghívására először vett részt a Paksi Vizuális Kísérleti Alkotótelepen. (Látásból már korábbról ismertem, mert 1995-ben az egész „Lantos-csoport” kilátogatott István-aknára, ahol a Keserü Ilona és Bencsik István vezette Mesteriskola működött. Gyenis mestere ekkor még – szintén a képzésben oktató – Konkoly Gyula volt.) A 2000-es művésztelep idején azonban, mint a Paksi Képtár alkalmazottja lehetőségem nyílt a résztvevőkkel, így Gyenissel is, szakmai kapcsolatot létesítenem, nemcsak formális beszélgetések szintjén, hanem tevéleges segítségnyújtás formájában is. A telep országosan és nemzetközileg is elismert alkotói közül Gyenis munkái már készülésük pillanatában kitűntek. Nemcsak a paksi járókelők álltak meg és nézték érdeklődéssel, ahogy a helyi szocreál „Forum Romanum” csaknem egyetlen virágzó fájának törzse bébikukorica-spirálokat növeszt, hanem a szakmai hozzáértők is elismerően mosolyogtak a bajszuk alatt – mindig esemény volt a táborlakóknak egy-egy Gyenis-akció.

Gyenis Tibor *kortárs* képzőművész. A kijelentő mód axiómaként is felfogható. Minden olyan jellemző, ami alátámaszthatja ezt a kijelentést, ráillik Gyenis szakmai tevékenységére. Kortárs, mert aktualizál. Kortárs, mert bár sokszor a *múlttal* kommunikál, mégis egyértelműen a *jelenben* él. Kortárs, mert a mai képzőművészeti szcena játékszabályait ismeri, és sikeresen ki is használja őket: katalógusok, kiállítások, internetes megjelenések és hasznos kapcsolatok segítik szakmai kiteljesedését. Gyenist a gyorsan változó mai kor „levegőben keringő” témái foglalkoztatják, de képi megoldásai nemcsak a pillanatnak szólnak. Például a művészi identitást, az önazonosság tudatának megteremtését, az alkotásra „kárhoztatott” egyén világban betöltött szerepének újraértelmezését, a funkciók ismételt megjelését, tehát a 21. század hajnalának divatos

kérdéseit ő is fontosnak érzi, válaszkísérletei (vagy akár konkrét válaszai) azonban jól érzékelhetően személyiségéből fakadnak, és mint ilyenek, azokat nem csupán a kortárs szellemi áramlat egyik népszerű hullámának tudatos „meglovagolásaként” értékelhetjük, hanem abszolút hiteles akciókként illetve reakciókként is. Egyik ilyen tárgyú korábbi válasza a „hobbiművészet” (Gyenis, 2001. 21.) fogalmának megalkotásával és tisztázásával körvonalazható: az ehhez kapcsolható 1999-es fotók egyúttal egyértelmű utalások a hobbikertészetre is: *A kertészek tovább élnek* fotósorozat.

A „hobbiművészet” Gyenis ars poeticájának is tekinthető, ezt írja róla: „A hobbiművészet az igazi művészet. A hobbiművészet független és szabad. A hobbiművészet nem figyel aktuális művészeti problémákra és trendekre.” (Gyenis, 2001. 21.) – Szép álom! De csak álom, főleg annak, aki gyorsan szeretne érvényesülni a kurátorok és művészettörténészek irányította szakmai színtéren. Gyenis nem kimondottan ilyen személyiség. Kompromisszumai, ha vannak is, korántsem árulkodóak. Inkább habitusában rejlik a „kortársiasság”. Gyenis jó értelemben vett intellektuális fölénye nem engedi, hogy anyagi bázisát mindenáron képzeladásokból biztosítsa, sőt tudatosan elválasztja a pénzért végzett „munkát” a művészi szabadságot feltételező „alkotástól”. (Erre utalt *Külön köszönet* című kiállítása is a pécsi Művészetek Házában 2003-ban.)

„A hobbiművészet elsősorban alkotóinak mentális egyensúlyigényéből születik, és örömet okoz a környezetének.” (Gyenis, 2001. 21.) És ezt Gyenis nemcsak gondolja, de ennek szellemében tesz is: *BASIC* című projektjével, melyet hasonló korú és hasonló sorsú barátkollégájával Koronczai Endrével hozott létre, az öngyógyítás és önrevízió, az állapotfelmérés és újraértékelés szándékát tükrözi. A pszichotablóként aposztrofált fotó egy végletesen személyes (de korántsem egyedi) élethelyzetet rögzít: a mesterkéltné művi beállítás „több időrétegre is rátekint, apróbb történések, drámai pillanatok és csak utólag jelentéssel telítődő gesztusok gyűlnek egybe a döntő pillanat személyes víziójába.” (Bán, 2005. 48.)

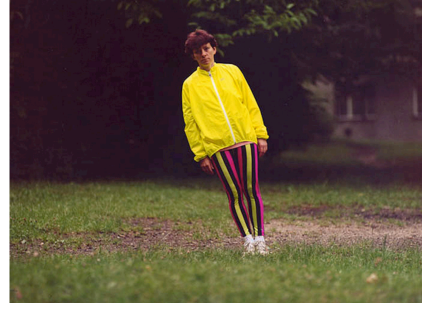
„A hobbiművészet kivonja magát a galériák és elméletek művészetén kívüli értékrendszeréből.” (Gyenis, 2001. 21.) Amennyiben a kereskedelmi galériákat értjük ez alatt, úgy Gyenis tartja magát kinyilatkoztatásához. A galéria mint megrendelő, azaz, mint a profi művész megélhetését megalapozó intézmény, nem hiszem, hogy túlzott szerephez jutna Gyenis életében... Bár minden művész örülne annak, ha saját művészetéből tudná fenntartani önmagát és családját, mindezt anélkül, hogy „megtermelni” legyen kénytelen az *elvárt* (eladható) *árut*.

„A hobbiművészet szabadidős tevékenység, mert a *személyiség kiteljesedését segíti.*” (Gyenis, 2001. 21. – kiemelés tőlem) Reményeim szerint, e megállapítás második tagjának igazságtartalma és alkalmazhatósága az alább bemutatandó Gyenis-művek esetében senki által sem kérdőjelezhető meg. Ezen konkrét munkáktól elvonatkoztatva pedig, általánosságban is kijelenthető, hogy a művészi tevékenység alapkövetelménye – legyen az látszólag akármilyen szélsőséges megnyilatkozás is –, hogy eleget tudjon tenni az önépítés funkciójának, szerencsés esetben egyúttal mások épülését is (és sohasem leépülését) segítve. Ez akár lényegi kritériuma is lehet a művészetfogalom mindenkori alkalmazhatóságának! Ami nem ezt az akciót szolgálja, az aligha lehet „art”.

„A hobbiművészet nem használható reprezentációként.” (Gyenis, 2001. 21.) Ha jól értelmezem a reprezentáció megfogalmazást, akkor Gyenis munkái ellentmondani látszanak a kijelentésnek, hiszen mindegyik általa létrehozott műben végeredményben egyetlen dologról van szó: az önreprezentációról, azaz Gyenis Tiborról. (Családtagjainak, barátainak, közeli és távoli ismerőseinek szerepeltetése bármely formában csak ürügyek arra, hogy Gyenis megfogalmazhassa gondolatait, sarkosabban mondva: megmutathassa, illetve megvalósíthassa saját magát.) Gyenis egoista művész, de melyik művész nem az? Tehát a hobbiművészet ez utóbbi kitétele, csak úgy fogadható el, ha az öntömjenezés és a szereplés nárcisztikus vonásait társítjuk a reprezentációhoz. Ez valóban nem Gyenis sajátja.

Ahogy a fejezet elején írtam, Gyenis Tibor fotóin szinte tételesen megjelennek azok a megoldások, amelyekkel dolgozatomban idáig foglalkoztam. Ennek bemutatására teszek kísérletet a továbbiakban.

Értekezésemet a tárgy elhelyezésének, a környezetben való helyének és helyzetének kérdésével indítottam. Legtöbbször Gyenis Tibor is az ezzel összefüggő lehetőségeket aknázza ki, amikor hihetetlenül valószerűtlen szituációkat teremt nemcsak képein, hanem a valóságban is. (A fotók tulajdonképpen ezeknek a valóságban létrehozott irrealitás-daraboknak a dokumentációi.) Hogyan képes megállni például egy ember úgy a lábán, hogy látszólag azonnal felborul? A *Mágnes* című munka fotóin tapasztalható nyugodt arckifejezés és a szinte kényelmes kéztartás sugallta statikusság összeegyeztethetetlen az egész test helyzetével. A fényképeken látható egy-egy figura márpedig dől! Oldalra vagy hátra, de határozottan dől! Miként dacol a két hölgy a dinamika alaptörvényével, a nehézkedés és a statika szabályaival, a gravitáció ősi erőhatásával? Hogyan lehetséges mindez? – Megfejtendő kérdések.



81. ábra: Gyenis Tibor: *Mágnes*, 2000, fotó, 70x100 cm/db

Az alakok talpa szilárdan tapad a talajhoz, tehát nem csak egy megállíthatatlan folyamat tizedmásodpercnyi részét látjuk kimerevítve a képeken, hanem egy hosszú percekre állandósult állapotot. Az emberi testek nem eldőlnék, hanem állnak, mégpedig *ferdén* állnak. Zavarba ejtő, sőt irritáló szituációnak vagyunk tanúi. És a belső feszültség csak fokozódik, ahogy a megoldáson törjük a fejünket. A mű *ezáltal* hat: Gyenis „zabot tett a fenekünkbe”, amitől feszkelődni kezdünk. Piszkálja a csőrünket a megoldás utáni vágy! Erről szól a történet. (És ennek a történetnek lett részben vége, amikor Gyenis a már említett „Külön köszönet” című kiállításán lerántatja a leplet műveinek jó részéről, midőn az egyes produkciókban részt vett barátokat és ismerősöket beszélgetni kezdi. A megoldás a fenti két kép esetében is roppant egyszerű, de aki ismeri azt, annak számára a varázslat már el is tűnt, vagy legalább is megkopott a fénye. Ám még ezzel együtt is, amint a képekre nézünk, felkiáltunk legbelül: hogy a fenébe tud megállni az a két nő a talpán?! Ja, persze *úgy...*, hisz tudom, de hát akkor is!)

Gyenis a téri-táji környezet jelentésmódosító hatását is kiaknázza. Gyakorta kiegészíti azt, és ezzel új értelmet ad mind a *kiegészítőnek*, mind pedig a *kiegészítettnek*. Az *Ana Mendieta emlékére* készített fotón (82. ábra) a lehullott vakolat alól előbukkanó épület „hús-téglái” nem elriasztják Gyenist, hanem akcióra sarkallják. No, nem a vakolókanál után nyúl, hogy begyógyítsa a pusztulás sebeit, mint ahogy egy lelkes úttörő tenné, hanem önkéntelen asszociációjával egészen másképp reagál a látványra. A házfalon hosszan húzódó mély barázda vért fakasztó vágásnyomként folytatódik az épülethez szegezett Gyenis alkarján és hasán. Közérthető a megfeleltetés, és akár sekélyes is lehetne a gondolat, de mégsem az! A fénykép provokatív morbidsága jeges intellektualizmussal párosul: nesztek, ezt nézzétek, ezt lássátok!



82. ábra: Gyenis Tibor: *Ana Mendieta emlékére*, 1999, fotó, 50x60 cm

A fotó címe sejteti csupán, hogy itt másról van szó: a tragikus sorsú, kubai származású művész emléke előtt tett tisztelegésről. Idegenként, az Egyesült Államokban helyét kereső és új környezetébe beilleszkedni képtelen Ana Mendieta műveivel a body-art, a land-art és a performansz esztétikai és konceptuális felvetéseit érintette. Tevékenysége arra irányult, „hogy elmélyedjen az ősi identításban, és hogy kapcsolatba kerüljön a természeti folyamatokra jellemző halál-újjászületés ciklusokkal” (Martínez, 2001b. 59.) Öngyikossága előtt öt évvel, 1980-ban így nyilatkozott az akkor 31 éves képzőművész: „Művészetem az a forma, amellyel újra összekötöm az engem az univerzumhoz fűző szálakat.” Gyenis érzékeny módon reflektál Ana Mendieta panteisztikus gondolataira: testével természetes részévé kíván válni a fájdalmas hangulatú környezetnek.⁵⁵

Gyenis Tibor közvetlenül a land-art-tal is szívesen „kacérkodik”: tájba helyezett tárgyaival meglepő rokonságot mutat a *Pécsi Műhely* szellemiségével.⁵⁶ Szíjártó Kálmán és Kismányoky Károly maguk is ezt érzik Gyenissel kapcsolatban (személyes beszélgetéseink valamelyikén tértek ki konkrétan erre). Persze korántsem arról van szó, hogy a feltételezett párhuzam formális alapokon nyugodna, sőt, látszólag semmi köze egymáshoz az 1970-ben lezajlott eseményeknek az újzredévi munkákhoz és viszont. De mégis! Határozottan érezhető egyfajta szellemi ív a hajdani csoport és a most tevékenykedő fiatal képzőművész munkái között. Gyenis nem tiltakozott ez ellen a feltételezett „rokon szál” ellen, amikor megjegyeztem neki, sőt örömeinek adott hangot, hogy ezt a PM tagok egy része is így gondolja. Az összekötő kapocs látens meglétét pedig Gyenis speciális konceptualitása igazolja. Szellemiségének pécsi gyökerei, még akkor is,

⁵⁵ Ana Mendieta performance-aival kereste a kapcsolatot a földanya ősi erőivel: például természetes alapokra rajzolta teste körvonalát (*Sziluetek*, 1979), vagy magát sárral bekenve simult egy fa barázdáltkérge törzséhez (*Életfa*, 1977). (Martínez, 2001)

⁵⁶ Erről részletesebben írok a mellékletben: 132. oldal

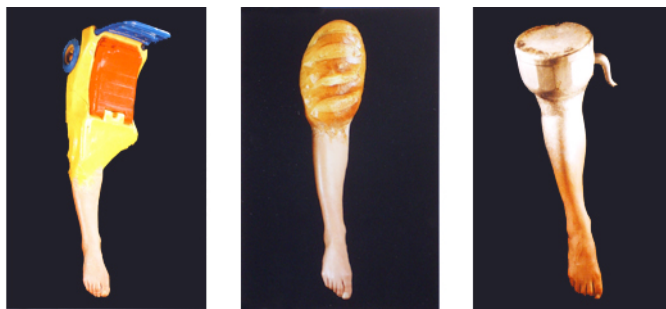
ha ő ma már leginkább Budapesten tartózkodik, visszaköszönnek *Vidéki kirándulásán* is (83. ábra): a természeti tájba épített „rideg” geometria mesterségességének (és talán nem mesterkétségének) roppant kontrasztjával teremt ellentétet és egyben kapcsolatot is a *beavatkozás* és a magától való *alakulás* folyamatai között.



83. ábra: Gyenis Tibor: *Vidéki kirándulás*, 2003-2004, fotó, 80x100/db

Mint felkiáltójelek jelennek meg Gyenis „architektúrái” ezeken a fotókon. Felkiáltó jelek ugyan, de furamód odaillő természetességgel, mint egy igazi felkiáltás végén. Hangsúlyuk azonban inkább kijelentő módot feltételez. Egzakt állítások ezek a képek, látszólagos nyugalommal. Fojtott feszültségüket még leplezi a sima vízfelületen visszatükröződő látvány, vagy az ibolyaszín tapéta és a kihalt tér. De a rózsaszín csempefal élesen hatol a patakba, és a föld repedéseibe is a vihar előtti csend költözött.

Gyenis nemcsak térbe helyez, hanem össze is épít és át is alakít. Összeépít tárgyakat, „felöltöztet” bokrot és fát, átalakít testet vagy tájat, kiegészít tegnapot és mát. Groteszk emberlábak bizarr torzításai jelennek meg a professzionális műtárgyfotókon: *NoE I-VI*. (84. ábra) Műanyag gyerekjáték, ropogósra sült fehérkenyér, alumínium teáskancsó, amiben az említett testrész térdtől felfelé folytatódik. A láb igazi, a kiegészítés igazi, és a fotó sem retusált. Hol hát a lábhoz tartozó ember? Akkor végül is mit látunk? Egy levágott végtagot szürreális protézissel? „Izületnél sosem metsszük el a figurát!” – visszhangzik bennem a rajzolásakor tanult tétel. És ezek a lábak pont a térdnél csonkák, vagyishogy onnantól nem lábak. A testrészek levágott, élettelen objektumként „lógnak” a koromsötét semmiben. A lábfejre nem nehezedik súly, a boka nem hajlik semerre. Ernyedt csüggedés, légkörnélküli megvilágítás, világűrbeli fájóan éles fény. Egyszerű matematikai összeadás. Egy lábszár plusz egy műanyag autó. Egy lábszár plusz egy vekni kenyér. Egy lábszár plusz egy teáskanna. Egy meg egy az kettő... Egy tárgy meg még egy tárgy az..., mi az?



84. ábra: Gyenis Tibor: *NoE I-VI*. (részlet), 2003, fotó, 60x44 cm/db

Lábbal rendelkező játékautó? Kenyérből nőtt lábszár? Kancsóból kilógó boka? Látszólag igen, de érezhetőleg ennél több: egy morbid hatás, egy gnóm gondolat, egy felkavaró párosítás. Egy pszichikai kísérlet. Egy összetett plasztikai tanulmány. Akármi, de mégsem bármi... Gyenis ezeknek a műveknek a háttéréről elmondta, hogy a görög mitológia ember-állataival vagy Bosch hasonló kreatúráival ellentétben, Magritte-nál látott először „fordított-logikájú” összemontírozást, vagyis olyan lényt, amelynek nem állat-toldalékai vannak, hanem épp ellenkezőleg, emberi végtagok egészítik ki az állati testet. Ennek felismerése inspirálta a lábak átalakítására. (Erről a Magritte képről én is tettem említést a 66. oldalon. A mű címe: *Kollektív lelemény*. [50. ábra])

Gyenis a hobbikertész: génebézészeti experimentumai szintén a kiegészítés-átalakítás akciójának eredményei. A korábban már említett madárberkenye törzsén fejlődő bébi kukoricatermések a növényvilágra oly jellemző spirálformát követik.



85. ábra: Gyenis Tibor: *Hobbigénebézészeti példatár*, 2000, fotó, 50x60 cm

A Természet akár így is megalkothatta volna! Aki nem tudja, hogy egy képtelenséggel találkozik a paksi atomreaktor szomszédságában, az akár készpénznek is veheti a látványt: ez a növény ilyen és kész! De mi jól tudjuk, hogy itt a „... »teremtő« fantázia valóságos elemekből gyúrt fikciót, mint ahogy azt az antik mitológiák vagy Hieronymus Bosch és követői tették. Zöltség-gyümölcs nem megfelelő helyen és szerepben: ezt a trükköt már a

manierista Arcimboldo kitalálta. Ami alapvetően más, az a valóság és látszat viszonya. A kép-más valami másnak a képe. Nem a kép kétdimenziós felületén keletkezett festés, rajzolás vagy egyéb maszatolás által, hanem itt tényleg testté válik az »ige«, azaz a család elgondolás. A fotográfia csak átsegít a túlpartra. Általa lesz emlékké, hasonmássá, végső soron igazi képpé.” (Várkonyi, 2004. 56.) – A különbség meglátásom szerint azonban nem ez. Ha a 15. században már lett volna fejlett fotóeljárás (és nemcsak a camera obscura rajzzal-festéssel rögzített képét ismerik az emberek), akkor bizonyára Arcimboldo is a ténylegesen megépített gyümölcsfejeket fotózta volna. Gondoljunk csak a felvilágosodás hírnévre vágyó természettudósaira, akik sosemvolt egzotikus állatok preparált tetemeit mutogatták az előkelő közönségnek: a csalás testi valójában tárgyiasult ott is. Bizonyára a művészet képviselői is éltek az eljárással: az illúziókeltő objekték létrehozásával, csak nem maradt fénykép az így készült tárgyról. A valóság és látszat viszonya ilyen értelemben nem különbözik a Gyenis-fotók és a Várkonyi György által említett elődök táblaképeinek összevetésében. Tehát a „fénykép előtti” kor *festett* és a jelenkor *valóságos* tárgyi kreációi közti különbség csak felszíni, nem igazán lényeges. A meglévő hasonlóság, a szellemi és gondolati rokonság viszont annál fontosabb! A megdöbbenés, a rácsodálkoz(tat)ás, a képi leleményen keresztül cinkos „összekacsintás” szerző és néző között, ez az, ami összekapcsolja Gyenist a hagyománnyal és az esetleges elődökkel. Ha mégis a máságot, az újszerűséget firtatjuk, akkor az a kortárs létben rejlik, vagyis Gyenis abszolút mai szellemiségében nyer felismerést. A spanyolviasz feltalálásának vádjával azért sem lehet illetni őt, mert bár olyan alaphelyzetekre építi művészi tevékenységét, amelyek újra és újra felbukkannak stílustörténeti koroktól függetlenül is számos alkotónál, ezt mindig aktuális artikuláció formájában teszi. Mindez pedig nem csupán az adott technikai eljárás megválasztásában merül ki, hanem sokkalta lényegibb összetevőkben, mint amilyenek például a témaválasztás, a képi-fogalmi párosítás vagy a konkrét vizuális megfogalmazás milyensége: a beállítás és a kompozíció.

Gyenis alkotótevékenysége erőteljesen táplálkozik a művészettörténeti „múltból”, utalva főleg a huszadik századi tendenciák meghatározó alakjainak életművére. „A munkák fontos jellemzője a hagyománnyal folytatott dialógus, mely a század második felében különösen kedvelt gyakorlatnak bizonyult a saját történetiségét kereső művészet (irodalom és építészet) számára.” (Házás, 2001. 26.) Így lehet, hogy Gyenis az 1917-ben született nagyapja háttára egy műanyagtokot akaszt, és az ekképp felmálházott családtagról készült fotó mellé a következő megjelölést írja: „NAGYAPÁM A FORRÁSSAL”.



86. ábra: Gyenis Tibor: *Nagyapám a forrással*, 2000, óriásplakát (1x1 tábla), 238x504 cm

„A fiatalokkal nincs semmi baj, mert tevékenyek. (...) rendkívül sokat gondolkodnak, de semmi olyasmi nem jön ki belőle, ami ne a régiből, a múltból származna.” – mondja 1966-ban Duchamp a pop-art képviselőire (*Cabanne*, 1967/1991. 201.) Ezt akár Gyenisre is mondhatta volna. Az óriásplakát alján olvasható apró betűs szöveg a művészettörténetben kevésbé járatos járókelő számára is felvillantja az értelmezés lehetőségét. Az egymondatos magyarázat így hangzik: „A nagyapám 1917-ben született, Marcel Duchamp ugyanabban az évben állította ki a *Forrás-t*.” – A véletlen egybeesésből adódó geg kihagyhatatlan egy intellektuálisan fejlett, ambiciózus képzőművész számára. Gyenis nem is hagyja veszni a tény kínálta lehetőséget, és frappánsmód használja fel az észrevett egybeesést.

Egy korábbi fényképén idős hölgy festi „égimeszelőjével” színessé hófehér házikója homlokzatát. (A házikóforma épület valójában egy istálló.) A függőleges vörös sáv már elkészült és a vízszintes fekete felületen is csak az utolsó simításokat kell elvégezni. *Ilonka néni a tiszta formák kompozíciójával álmodott* – olvashatjuk a hosszú címet. Viva Malevics! A szuprematizmus diadala: egy lerobbant falusi ingatlan egyszerű tulajdonosa spontán találkozik a „magas-művészettel”.



87. ábra: Gyenis Tibor: *Ilonka néni a tiszta formák kompozíciójával álmodott*, 1999, fotó, 50x60 cm

Gyenis roppant szellemesen idézi meg a hagyományt, nem kevés iróniával fűszerezve eredetien kifinomult humorát. Az alaphelyzet most is a kontraszt, elsősorban intellektuális

síkon. A csaknem száz évvel ezelőtti képzőművészeti irányzat⁵⁷ puritán geometrizmusa még ma is értetlenséget és ellenérzést vált ki az átlagközönségből, így, finoman szólva is meglepő, ha egy istálló homlokzati falát óriási Malevicsre utaló kompozíció díszít. Hol a valós helye a festészetnek? Mi a tényleges funkciója a képzőművészetnek? Ilonka néni kipingált épülete mintha csak egy a jelen valóságával szembesülő fricska volna – Vasarely „színes városa” csupán egy megalomán festő víziója: „Az új »festészet«, az utcára kerülő és épületméretűvé váló festészet közkinccs lesz, maga a Sugárzó Város.” (Ferrier, 1969/1981. 81.)

Az újrafogalmazás igénye, vagy inkább az elődök gesztusából vett inspiráció hatása egyértelmű formát ölt Gyenis *Meglepetés* című akciójában is. Charles Ray 1973-as performansa köszön vissza a 2002-es fotón. Gyenis tájékozott és művelt személyiség, jól ismeri a Ray-ről készült képeket is. (Személyesen kérdeztem rá erre.) A két esemény közti különbség azonban nemcsak időbeli, hanem technikai és ebből adódóan értelmezési és jelentésbeli is. Charles Ray-t ténylegesen a palló tartja: a természetellenes szituáció valóságos egzisztenciakérdéssé válik esetében. Ha a deszkát elveszük onnan, ő a földre kerül. Már a testhelyzet is erőfeszítésre, de legalábbis szenvedésre utal. A rongyként viselkedő emberi test ernyedten lógó tagjaival kiszolgáltatott viszonyba kerül a durva megmunkálású palló kemény merevségével. Itt élet-halál harcra van szó, még vesztes pozícióban is. A passzív beletörődés és a feladás gesztusa érződik egyfelől, de másrészt a laza izmok feltétele, hogy a kitámasztott állapot megmaradhasson. Ha Ray megmozdul, akkor vége!



88/a-b. ábra: Charles Ray: *Cím nélkül*, 1973, fotó
88/c. ábra: Gyenis Tibor: *Meglepetés*, 2002, fotó

⁵⁷ Kazimir Malevics 1915-ben mutatja be első szuprematikus művét és teszi közzé a szuprematizmus manifesztumát (Rose, 2000b)

Gyenisnél mindez „csak” blöff. A vékonyka lécek nem tűzhetik falra a fotón látható embert, főleg abban a magasságban nem. Képtelenség, hogy akkora súlyt megtartsanak. Ez nyilvánvaló. És pont az ebből a felismerésből származó kételyre épít Gyenis. Az így kiváltott hitetlenkedés feszültsége teremti meg a furcsa összképet. Az újra és újra felmerülő kortárművészi szándék, mely önnön funkciókereséséből táplálkozik, a *Meglepetés*-akcióban is szerepet kap: vonjuk be a műbe magát a közönséget is, tegyük részesévé az alkotás aktusának! – „A kitámasztott személy a rudak segítségével mozgatható. Kérjük, egyidejűleg csak kevés rudat mozgasson, különben a kitámasztott személy lezuhanhat.” (Gyenis, 2005. 43.) Vajon mi változik akkor, ha egy másik ember testi épsége (még ha csak látszólag is, de) tőlünk függ? Vajon óvatosabban közelítünk-e az adott feladathoz, egyáltalán megmerünk-e mozdítani ez esetben egyetlen lécet is? Mindez úgy hangzik, mintha egy kísérlet alanyai lennénk: vajon mit és hogyan döntünk, és miként reagálunk egy szokatlan felkérést olvasva egy még szokatlanabb szituációban? Gyenis „kísérlete” azonban nem veszélyes, és ez előbb-utóbb az alkalmi résztvevők számára is nyilvánvalóvá válik – a véresen komoly akció ártatlan játékká lesz, az egész nem más, mint egy jól kifundált ötletes „vicc”.

Gyenis Tibor alkotásait elemezve, a tudatosan vállalt művészettörténeti előképeken túl, néhány kortárs képzőművész munkájával is vonható párhuzam. Ha az általam felhozott példák esetében tartalmilag olykor nem is indokolható a kapcsolat, de formai rokonságról mindenképpen beszélhetünk.

A Gyenis nyakán kegyetlenül éktelenkedő tenyéryi seb a *Nyári modellek* című munka központi fotóján látható. Talán csak véletlen, hogy e fő motívummal látványos hasonlóságot mutató művét Milica Tomic szintén 1998-ban készítette. A szerb alkotónő videó-munkájának egy részletét látva nem nehéz felfigyelni arra, hogy a durván megsértett hámréteg szétnyíló vágásnyomaiból szivárgó vér sokkoló látványa mennyire összeegyeztethetetlen a sebzett művésznő érzelemmentes tekintetével. Inkább narcisztikus kíváncsisággal tekint ránk, mint ijedt félelemmel: *Milica Tomic vagyok* olvasható a címben, és ez olvasható ki a szeméből is. Gyenis fekélyes hegtől tátongó nyakát szintén szenvtelen arroganciával tárja fel egyenesen a kamerába.



89/a. ábra: Milica Tomic: *Milica Tomic vagyok*, 1988, videó
89/b. ábra: Gyenis Tibor: *Nyári modellek* (részlet), 1998, fotó, 70x150 cm

A két mű tartalmi vonatkozásai közel sem azonosak, mindkettő eltérő háttérből táplálkozik. Mégis a saját testen megjelenő sebek (még ha azok más jellegűek is), valamint a frontális beállításból adódó hasonló képi helyzet okán tett felszínes megfeleltetés mélyebb kapcsolatot sejtet, elsősorban a két művész lelki motivációjára vonatkoztatva: „mindenkor magam vagyok a középpontban”. „Csak én bírok versennem hőse lenni” írja Babits Mihály is *A Lírikus epilógja* című költeményében. Ez az a mélyebb kapocs, amely párhuzamba állíthatja Gyenis és Tomic művét, mégpedig függetlenül a látszólagos „miért”-ektől.

Hasonló formai rokonság fedezhető fel Gyenis *Hobbigénebeszeti példatára* és Ming Fay *Qián Vien* elnevezésű növény-kiegészítése között. Gyenis előbbi sorozatába tartozik a már korábban említett békikukoricákkal teletűzdelt fa is (108. oldal, 85. ábra), amelynek logikája mentén még számos mű született: alig fejlett, csíkos görögdinnyékkal „felöltöztetett” vadszőlővel befutott trafóház; megskalpolt pirosuló almákkal díszített, frissen metszett borostyánbokor; vagy amiről a 90/a. ábrán látható fotó is tanúskodik: nyersen-zöld vadnarancsokkal kiegészített csemetefák sora.



90/a. ábra: Gyenis Tibor: *Hobbigénebeszeti példatár*, 2000, fotó, 50x60 cm
90/b. ábra: Ming Fay: *Qián Vien*, epoxy, drót, luxor, 23x28 cm/db

Ahogy Gyenisnél, úgy Mingnél is a hangsúly a kiegészítés gesztusán van. A különbség „csupán” az, hogy Gyenis valódi növényi részeket (főleg terméseket) aggat valódi növényekre, míg a kínai művész az említett esetben a természetet imitáló, de mesterségesen létrehozott, így óriásira „növesztett” júdáspénzét erősít az élő fához. (Ming többi munkája merőben más jellegű: maga kreálta fantáziaszüleményeivel alkot groteszk flórát a kiállítótermekben és épületbelsőkbén.) Gyenis valóban „hobbigénebszkeszik”: hihetetlenül hihető növénykompozíciói természetes mesterkéeltséggel (és nem pedig fordítva) teremtenek valószerűtlennél valószerűtlenebb, sosemvolt fajokat. Bizarr kereszteződéseiből létrejövő új hibridjei mégis a természetesség érzetét keltik. Ming sokkal inkább egy belső világ fantazmagóriáit „gyártja” futószalagon műtermében: a „kert” mitologikus gondolatvilágát járja körbe, amikor legújabb műveivel az elveszett Paradicsom képzetét „kergeti”. (Ming; Rowe-Shield, 2004)⁵⁸

2003 májusában évfolyamtársaimmal a horvátországi Krapanj szigetére szerveztünk alkotótelepet. Egy teljes hétig élveztük a mediterrán miliót és az aprócska sziget sajátos mesevilágát. A szivacsshalászat egykori központja zsúfoltan lakott földdarab volt valamikor, mára tizedannyian lakják. Kőházait, melyek a zegzugos utcákat zárják körül, főleg gazdag külföldiek vásárolják. Ahhoz, hogy a szigetlakók a sziklás terepen növényt is tudjanak termesztetni, összehordták a köveket, belőlük halom-falakat emeltek, ezáltal saját területüket is körülkerítve. A termőföldet úgy szállították ide máshonnan. Nap mint nap élvezettel sétálgattam hol társasággal, hol pedig egymagam a hosszan kígyózó kőrakások hepehupás gerincén. Érdeklődve figyeltem, az olajfák közt megbúvó ágyások cseperedő növénylakóit. A legfurcsábbnak a zománc- és műanyag edények, a színes nylonzacskók és egyéb lim-lomok számomra ismeretlen funkciót betöltő jelenlétét találtam. A fehér mészkősáncok határolta vörös földnégyyszögek zölddel tűzdelt látványát ezek az idegenül színes, hulladéknak tűnő tárgyak egészítették ki. Gyenis Tibor egy másik társasággal, de szintén Krapanj-on töltött egy kis időt 2004-ben. (Azóta éves rendszerességgel szervez alkotótelepet a szigetre.) Ennek tudatában nem tudtam nem észrevenni azt az elementáris hasonlóságot, amely Gyenis *Terület* című fotója és az általam előbb felidézett látvány között fennáll.

⁵⁸ <http://mingfay.com/bio.html> – letöltés ideje: 2008.03.18.

<http://mingfay.com/essays/michelerowe-shields.html> – letöltés ideje: 2008. 03. 18.



91/a. ábra: Krapanj szigetén készült fotó (saját felvétel)
91/b. ábra: Gyenis Tibor: *Terület*, 2004, fotó, 70x100 cm

Az ismeretlenség újdonságával ható táji környezet mindenkor inspiráló lehet az érzékeny fogékonysággal rendelkező alkotóemberre. Gyenis Tibor említett művével ragyogó példáját adja ennek a művésztípusnak. Fotóján a sártengerre rendezett tarka rongysávok és műanyagödrök vízszintes osztásaira határozottan válaszol a kijelölő-póznákként földbetűzött karók függőleges ritmusa. A Gyenis által furcsamód felosztott terület (vagyis a *Terület*) Krapanj egész atmoszféráját magába sűríti, a megművelt földek látványát éppúgy, mint a település határában tornyosuló szemétlereket tenger mosta bizarr képét. (A mű valódi hátterét Gyenis mondta el: a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának Egyesülete egy csereprogram keretében párnapos hollandiai tanulmányutat szervezett, ahol ő is részt vett. Amsterdam sajátos úthálózata, a vízzel folytatott harc tárgyi jelei: a csatornák, gátak rendszere sugallta a *Terület* megalkotását.)

Még egy fotósorozatot kívánok kiemelni Gyenis Tibor munkásságából, amely jól reprezentálja a szöveg és kép egymást kölcsönösen értelmező szerepét. A *Bodymade-Genf* című munka lélekbúvárkodó humorral és irigylésre méltó szellemességgel leplezi le mindannyiunk magunk előtt is letagadott vágyait, elfojtott fóbiás kényszereit. Persze Gyenis előtt mindezek nem maradnak rejtve, sőt, segítő „pszichológusként”⁵⁹ lehetővé teszi számunkra, hogy átéljük álmaink valóra válásának pillanatát, még ha csak művi módon is, vélhetőleg terápiás célból. De a realitás más: amint a művész előtt feltárjuk magunkat, ő „hasznos húz” ebből a gesztusból: rajtunk keresztül újra megvalósítja önmagát, ergo: mi vagyunk őérte és nem ő mi értünk. – A kiállított fotókat látva azonban a szerep megfordul: a felismerés örömét átélve és a tapasztalat tanulságát beépítve érezzük, hogy a művész van mi értünk, azaz a műveinek emlékképe hasznos útítársává lesz

⁵⁹ Valójában hárman ötlötték ki a műveket: Gyenis mellett segédkezett Vollmuth Krisztián, és Zalka Zsolt pszichiáter is.

életünknek, ezzel szolgálva személyiségünk fejlődését. (Örök szimbiózis ez, alkotó és befogadó között, egy egymást kölcsönösen feltételező kapcsolat.)



92/a-b. ábra: Gyenis Tibor: *Bodymade-Genf*, 2001-2002, fotó, 70x100 cm/db

A 92/a. ábrához (fotóhoz) tartozó szöveg így hangzik: *Claude-Hubert, művészettörténész – 159 cm-es magasságát néha 190 cm-esre szeretné növelni.* És a kép közepén buszra várakozó „töpszlit” hajlított térdű emberek veszik körül. Egyik sem magasabb nála... Mindenki tudja, talán még ő is, hogy ez az állapot csak illúzió: a többiek amint kiegyenesítik lábukat, véget vehetnek a varázslatnak. Tragikomikus az egész, de a mágia hatalom, a hatalom pedig mágia. (Elgondolkodtató, hogy a történelmi személyiségek között a kis növésű emberekre nemegyszer, mint diktátorokra emlékszünk. Megalomániával párosuló hataloméhségük torz kompenzációként is értékelhető. Napóleon sem volt nagynövésű és Rákosi sem volt hórihorgas. Utóbbi nem is engedte, hogy nála magasabb emberekkel együtt fotózzák vagy filmezzék le. Ehhez hasonló lelki háttér tükröz Gyenis fotója is, amikor a kép központi figurája „terrorizálja” környezetét. De ez a lelki háttér itt kifigurázódik és a beállítás szelíd iróniával oldja a pszichés feszültségét.)

A 92/b. ábrát (fotót) az alábbi mondat egészíti ki: *Alexia, Művész – nem szereti, ha figyelik az emberek. Kaméleonná szeretne változni.* És a szupermarket áruval tömött polcai előtt szokatlanul tornyosulnak a konzervek és csipszeszacskók – csak egy óvatlanul szabadon hagyott női kacsó árulkodik a kajahalom alatt megbúvó hölgy jelenlétéről. (A fogyasztói társadalom kaméleonjának is meg van a saját környezete, az a világ, amihez idomulni tud.)

A két kép önmagában is nézhető, de szöveg nélkül nehéz értelmezni őket. A kapcsolódó mondatok azonban meghatározott irányba terelik a megfejtésükre vállalkozó néző gondolatait, és a felismerhető látvány egyértelmű jelentésréteggel egészül ki, ahonnan persze további megoldások lehetségesek, de az előbbi a biztos pontig a szöveg vezet el minket. Gyenis fotóin olyan szituációk és helyzetek jelennek meg, amelyek az őket alkotó

valóságselemek újraértelmezésére készítetnek bennünket. Ezt segíti sokszor a cím is. A fenti munkák kiindulópontja viszont maga a szöveg volt. A megkérdezett személyek önvallomásaira reagálva teremtett Gyenis olyan „egyenre szabott” képi viszonyrendszereket, amelyek nem egyszerű illusztrálásai vagy vizualizálásai a konkrét tárgyakkal, hanem mindegyik egy-egy analitikusi attitűddel rendelkező eredeti megoldás. Segítségükkel, kedves iróniával tart tükröt nemcsak a fotók főhősei elé, hanem elé, a fényképeket kíváncsian fürkésző kívülállók elé is.

Gyenis Tibor fotográfiai kapcsán írja Tímár Katalin *Egy másik valóság* című tanulmányában: „A szemiotikai alapon felfogott nyelvi metafora azért is tűnik használhatónak a reprezentáció/megjelenítés »valódi természetének« megértésében, mert *egy kapcsolatrendszer vizsgál, nem pedig diszkrét, környezetüktől és egymástól elkülönülő jeleket/tárgyakat. Ebben a kapcsolatrendszerben a kategorizálás kiindulópontját a jeleknek a valósághoz fűződő viszonya határozza meg, azaz, hogy hogyan válik a valóság egy bizonyos eleme egy adott közösség tagjai által értelmezhető jellé.*” (Tímár, 2001. 38. – *kiemelés tőlem*) És valóban, mindenkor az adott viszonyrendszer a meghatározó, bármiféle valóságselem vagy jelenségalkotó értelmezésekor illetve értékelésekor. Az egymás közötti kapcsolat árulkodik leginkább rólunk, emberekről is. Gyenis Tibor felismerte ezt az alapigazságot, és művészetével, legyen az tárgykiegészítés vagy -összeépítés, tájatalakítás vagy land-art, performansz vagy egyéb akció, minden esetben a viszonyra helyezi a hangsúlyt. A reláció mibenlétére építi munkáit, és ez teszi lehetővé számára azt is, hogy sokrétűen változatos, de szellemiségében állandó tevékenységet tudjon folytatni. Meg nem unható, szakadatlan kérdésfeltevéseivel elsősorban nem megnyugtató válaszokat keres, inkább a kérdés öröme érdekli, és azoknak másokra gyakorolt hatása.

Úgy gondolom, a fenti néhány példát megismerve, egyértelműen kitűnik, miként sűríti magába Gyenis Tibor egyetlen alkotóként mindazt, amiről dolgozatomban írtam. Műveinek repertoárja szinte fejezetről-fejezetre tartalmazza azokat a csomópontokat, melyeket írásomban érintettem: a tárgy elhelyezésének kérdését, a tárgy és környezete, a land-art témáját, a tárgyösszeépítés és tárgykiegészítés megoldásait, valamint a szöveg szerepét a kép értelmezésének kontextusában. Gyenis munkáit ismerve, számomra még inkább nyilvánvalónak tűnik, hogy az alkotói munka lényegét tekintve sem a műfaj, sem a technika nem döntő. Ezek felszíni jelenségek, melyek ugyan habitustól vagy képességtől függően igencsak meghatározóak lehetnek, de mély tartalmi, vagy inkább tartalmon túli vonatkozásokat nem érintenek. Weöres Sándort gondolatát idézve szabadon: a jó vershez

nem nagy érzelmek, hanem pontos szavak szükségesek⁶⁰ (Weöres, 1986). Vagyis a *külső-belső viszonyrendszer* a meghatározó – és itt elsősorban a *mű szerkezetére* illetve a környezettel való kapcsolatára gondolok –, valamint ennek függvénye az is, hogy az alkotói tevékenység eredményeként milyen szinten valósul meg maga a szándék, divatosan mondva, „jön át” az üzenet és jelenik meg művészi kvalitás.

⁶⁰ Weöres doktori értekezésében a vers-keletkezést vizsgálva megállapítja, hogy a „versírásnál az értelmi feszültség és az idegállapot feszültsége jóformán egyenrangú munkatársak...” (Weöres, 1986. 236.), azaz az ihlet kedélyállapot-teremtő „hőfokára” ugyan szükség van, de önmagában nem elégséges. Sőt dolgozatának a vers-kialakulásról írott utolsó szakaszában a spontán *alakulás* után, a tudatos *kidolgozás* szándékos jellegét és szükségességét hangsúlyozza: „A motívumok a versbeilleszthetőség különböző fokain a válogató és rendező értelem lencséje elé kerülnek. Némelyik rögtön kész-alakban jelentkezik, változtatni se kell rajta – de a legtöbb eleinte hadilábon áll a versformával: a metrum és rím Prokrasztész-ágyához hozzá kell nyújtani, vagy hozzá-kurtítani...” (U.o. 256.)

Összegzés

Doktori dolgozatomban megkíséreltem bemutatni azt a gazdag témakört, amelynek egy keskeny szeletével a posztgraduális képzés három évében jómagam is foglalkoztam. Történetesen a tárgyi valóság műalkotásokban való direkt felhasználásának eltérő megoldásait vizsgáltam, saját munkáimban pedig a kiegészítés-folytatás műveletét alkalmazva kutattam a valós és rajzolt/festett elemek lehetséges kapcsolatát. Szándékomban állt feltérképezni, de legalábbis felvillantani a jelentés és jelentésmódosulás izgalmas és tanulságos eszközeit és a különböző jelentésbefolyásoló tényezőket. Mindezt elsősorban a műalkotások speciális példáin keresztül igyekeztem megtenni, jóllehet a felsorakoztatott művek csak érzékeltetni tudták a téma szerteágazó sokrétűségét. Ezt szem előtt tartva mégis arra törekedtem, hogy minél teljesebb képet adjak a tárgyalt problémakörrel, még úgy is, ha fontosnak gondolt alkotások elkerülték figyelmemet, vagy a behatárolt terjedelem miatt esetleg kimaradtak. Célom, az egyéni szakmai programomban megjelenő kérdések szélesebb körben való felvetése és körbejárása volt, anélkül, hogy saját munkáimról közvetlenül írnék. (Ez utóbbit a disszertációhoz külön mellékelt beszámolóban teszem meg.)

Összefoglalva az eddig megfogalmazottakat, a következő megállapításokat teszem:

1. A (tárgyi) *valóság* mint az alkotói tevékenység kiindulópontja és „alapanyaga” az egyszerű reprodukálási és „tükrözési” szándék mellett – ez előbbieket túllépve –, az elmélyültebb kutatásnak is terepet biztosít: az önkifejezési kényszer dominanciáját ellensúlyozva (de azt nem feltétlenül kizárva) kevésbé nyilvánvaló összefüggések és törvényszerűségek feltérképezésére ad módot, végső soron az önismeretnek és ezáltal a személyiség kiteljesedésének adva lehetőséget. (Akár tudatosul ez a folyamat, akár nem, mindenképp ez a legfontosabb aspektus – függetlenül attól, hogy az előbbiekre vonatkozó konkrétumok egyáltalán megfogalmazhatóak-e szóban/írásban.)
2. Az egyes jelenségeket a mindenkori *viszonyrendszer* tükrében érdemes vizsgálni, mert az egymással és az „egésszel” való kapcsolatuk árulkodik leginkább általános és jellegzetes tulajdonságaikról. Ez vonatkozik tágabb értelemben vett világunkra, illetve általában az életre éppúgy, mint a valóság részét képező és gyakran ezt közvetlenül modellező művészi alkotások sokaságára is.
3. A *kontextus* kérdése minden esetben meghatározó: az egyes művek belső struktúráját hasonlóképp érinti, mint a művészi gyakorlat esetleges funkcióját,

hatásfokát, általában vett létjogosultságát. Az értelmezés, az érthetőség/közérthetőség, és a jelentés(ek) rétegzettségi szintjének mibenléte szintén függő viszonyt mutat ezzel a kérdéssel.⁶¹

4. Mások munkáinak tanulmányozása, azok összetett elemzése nagyban segítheti saját alkotói tevékenységünket: lényeges felismerésekhez és tapasztalatokhoz juttathatnak bennünket, megvilágítva öntudatlan belső folyamatainkat is. Bizonyos kérdésekben, melyekben eddig szentül hittünk, megingathatnak az így nyert ismeretek, de sok azonosságra is fény derülhet, amely megerősíti korábbi elképzeléseinket. A nyitottság és óvatos értékítélet azonban nem jelentheti a feltétlen elfogadást és az elvtelen mindennel-egyetértést. Az egészséges kritikai szemlélet megőrzése saját önépítő folyamataink szempontjából létfeltétel.
5. Bár dolgozatomban képzőművészeti alkotásokról esett szó, mégsem a művészet fogalma volt a központi téma. Valójában szellemi kalandozásra kívántam hívni az olvasót, mely végső soron az emberi létezés egyik jelentős jellemzőjét, a lelki-szellemi szféra anyaggal való találkozásának „misztériumát” érintette, ennek a találkozásnak is egy bizonyos vetületét (és ezt hívhatjuk akár művészetnek is), hogy ennek tükrében gondolkodjunk el önmagunkról.

Végezetül: a fenti pontokban összefoglalt következtetések lehet, hogy túl nagy gondolati „ugrást” jelentenek a dolgozat kézzelfoghatóbb jellegéhez képest, és írásomban kevés szó esett e fenti vonatkozások konkrétumairól, ám véleményem szerint a látható és megragadható (tárgyi) valósággal való interakció a „belső” útkeresést tükrözi, ezért annak elemzése ez utóbbi rejtett folyamatra is utal. A fenti megállapítások általános és köztudott jellege pedig korántsem olyan egyértelmű, ha a töménytelen mennyiségű kortárs képzőművészeti tevékenységek minőségére gondolok, közülük csak kevés jut túl az üres hatásvadászaton vagy a zavaros gondolatok látványos vagy taszító megfogalmazásán, a kényszeres önkifejezés beteges változatain. Ugyanakkor még ezek a „művek” is hiteles képet festenek a jelenkor szellemi állapotáról, értékrendjéről – pillanatnyi megítélésük is rólunk vall. Mindezen fejtegetések mellett természetesen igazat kell adnunk Zrínyifalvi Gábor azon gondolatának is, mely szerint a túlzott okoskodás is megtévesztő lehet: „... a

⁶¹ „A képzőművészeti alkotások ugyan igen sok gondolati anyagot is magukba fogadhatnak, de mindig csak annak a vizuális kultúrának a szűrőjén keresztül, amelyen belül a szóban forgó mű is megszületett. (...) Joseph Kosuth (...) tisztán logikai természetű ismeretelméleti tautológiáihoz (a lexikoncímzavak emlékeztető kifényképezésével) igenis megtalálta azt a kifejezési formát, amelyik az egyszerű látás útján is képes százszázalékos sikerrel közvetíteni a művészi üzenetet, feltéve ha a néző is ugyanannak a kultúrának a körén belül él, amelyben Kosuth alkotott.” (Pernecky, 2006. 102.)

20. Században a kép és a művészet sokféle különböző valódi és álfunkcióban lépett fel, de van némi kétségem azt illetően, hogy filozófiai gondolatok és elvont társadalmi eszmék hordozójaként szándékozott volna működni. Ezeket érzésem szerint, főleg esztétikai és filozófiai műveltségüket fitogtatni akaró kritikusok képzeltek bele egyes művekbe, gyaníthatóan azon öntudatlan szándékkal, hogy saját magasröptű szellemüket és művészetben való jártasságukat bizonyítsák.” (Zrínyifalvi, 2006. 45-46.) Többek közt ezért igyekeztem kerülni elemzéseimben a „belemagyarázás” csapdait, és inkább a láthatóra szorítkozva tolmácsoltam mások gondolatát illetve adtam hangot saját véleményemnek.

Törekedtem arra, hogy egy tiszta és jól követhető logikai szála fűzzem fel mondandómat, amely egyéni szakmai programom háttérét is jelenti; valamint olyan példákkal illusztrálni témámat, melyek az előző pontokban megfogalmazott következtetések konkrét vonatkozásait is érzékletesen mutatják.

Melléklet

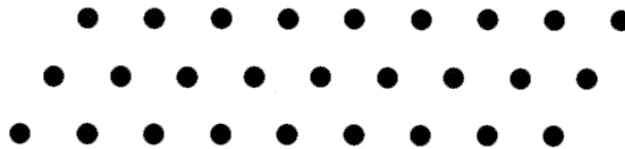
A perceptuális szerveződés elvei

I. A közelség elve:



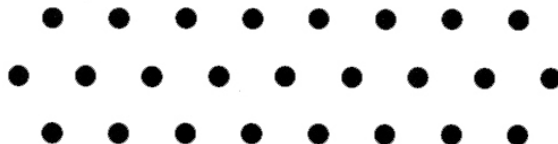
1. ábra: A közelség elve

Az 1. ábrán szereplő pontokat pont párokként látjuk, azaz az egymáshoz közelebb lévő elemeket „egymáshoz tartozóknak” érezzük.



2/a. ábra: A pontokat legtöbbször alakzatba rendezettnek érzékeljük (rombusz vagy háromszög)

A 2a. ábrán az egymástól egyforma távolságra lévő pontokat óhatatlanul is valamiféle alakzatban látjuk: általában három pontból álló ferde soroknak, illetve rombuszoknak. (Érzékelhetünk háromszögeket, illetve normál vagy fordított „V” formákat is.)

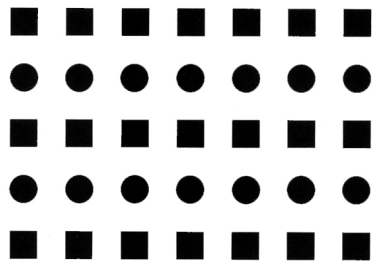


2/b. ábra: A pontokat legtöbbször alakzatba rendezettnek érzékeljük (rombusz vagy hatszög)

2/b. ábra: Ha az előző ábra két szélén egy-egy pontot letakarunk, akkor bár a pontcsoport alakja már nem rombusz, mégis az egyes pontok „összekapcsolásánál”

hangsúlyosabb lesz a rombuszforma. Ez azt bizonyítja, hogy a széleknek fokozott szerepük van a ponthalmaz belsejében lévő erőviszonyok szempontjából. (*saját kiegészítés*)

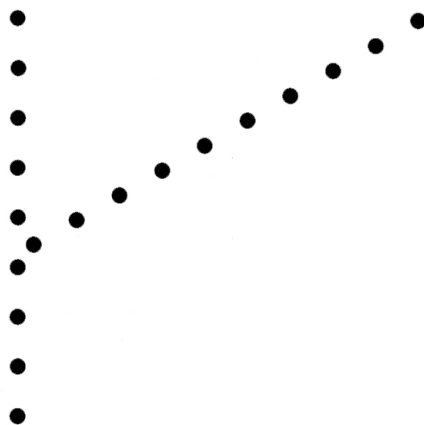
II. A *hasonlóság* vagy *azonosság* elve:



3. ábra: A hasonlóság elve

A 3. ábrán lévő formák azonos méretűek és egymástól megegyező távolságra vannak. Mégis sormintaként érzékeljük őket, mivel az azonos jeleket összekapcsoljuk. Ez a példa is mutatja a hasonlóság jelentőségét a perceptuális szerveződésben.

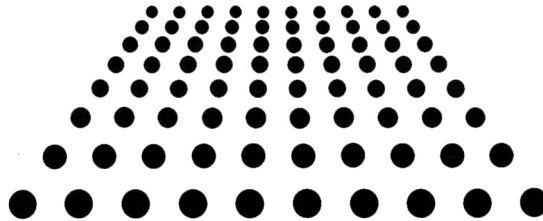
III. A *csoportosítás* elve:



4. ábra: A csoportosítás elve

A 4. ábra tanúsága szerint a közelségnél erőteljesebb a csoportosítás elve. A ferde sor legalsó pontja van a legközelebb a függőleges sorhoz, mégis a sorokba szerveződés tendenciája az erősebb, nem pedig a közelség alapján való társítás.

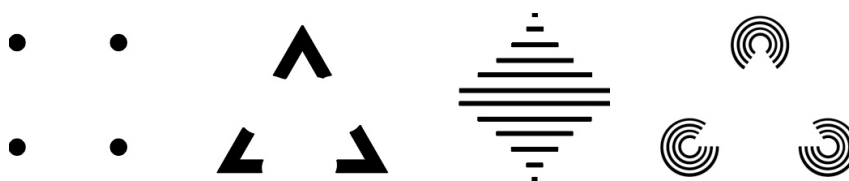
IV. A perspektíva elve:



5. ábra: A perspektíva elve

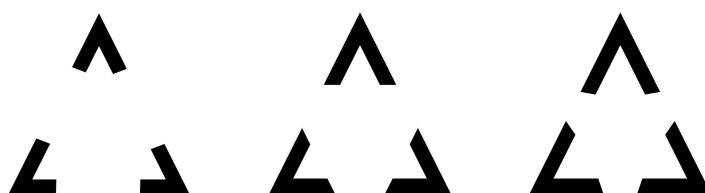
Az olyan pontsorokat (vagy összefüggő vonalakat), amelyek összetartanak (konvergálnak), általában három dimenzióba szerveződve észleljük. A közönséges tárgyak térben vannak, és három dimenzióban látjuk őket, bár képük, az ideghártyán megjelenő képet is beleértve, kétdimenziósak. Az összetartó vonalakat általában úgy fogjuk fel, hogy mélységet jeleznek, ahogy az ideghártyakép a növekvő távolsággal perspektivikusan zsugorodik. A szokott ideghártyaképek esetében ez rendjén is van – de az ábrán a perspektivikus összetartás az ábra sík felületén jelenik meg a szem előtt, a ez a képet lényegében ellentmondásossá teszi. Itt a szerveződés a normál térnek felel meg, és nem a papírlap sík felületén összefutó pontoknak, melyek inkább térjelleggel szerveződnek, mint a képsíknak megfelelően.

V. A zártság elve:



6/a. ábra: A zártság vagy kiegészítés elve

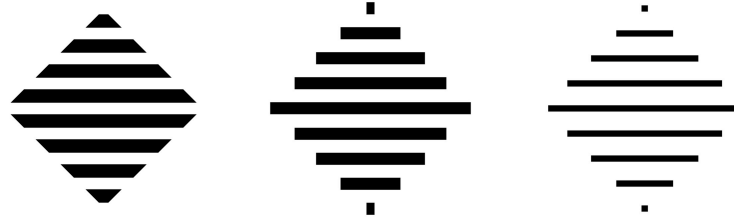
A 6/a. ábrán néhány példát láthatunk, amely azt igazolja, hogy látásérzékelésünk folyamán törekszünk a zárt, körülhatárolható formák keresésére. Előnyben részesítjük a legnagyobb stabilitású formákat, illetve azt, amelyek leginkább elválnak környezetüktől. A zárt felület megformáltabbnak, stabilabbnak látszik, mint a nyílt és lehatárolatlan. Önkéntelenül kitöltjük az egységek közötti távolságokat, és gondolatban összefüggéseket teremtünk közöttük. A zártság tényezője kifejtheti hatását a kétdimenziós felületen, ahol a nyitott, lineáris egységekből zárt formát hoz létre, de akkor is érvényesül, ha további dimenziók lépnek be. Pontok, vonalak, formák és tónusértékek bizonyos lappangó kapcsolatait pszichológiai folyamatok alapján két- vagy háromdimenziós egészekké fogjuk össze. A zártság fontosabb is lehet, mint a közelség vagy a hasonlóság.



6/b. ábra: Attól függően, hogy miként végződnek a vonalak, eltérő negatív formákat érzékelünk.

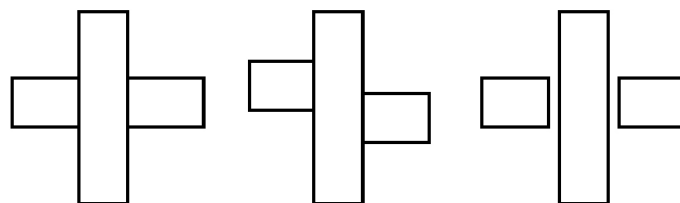
6/b. ábra: Érdeemes továbbgondolni az előző ábrásor második tagját, ugyanis ha a „hármszöglet” alkotó *vastag* tört vonalak eltérő módon végződnek, a negatívként érzékelhető forma is megváltozik. Ugyanis nemcsak úgy érvényesülhet a zártság elve, hogy szemünk/tudatunk, meghosszabbítva a vonalakat, egy zárt alakzattá egészíti ki azokat, hanem az egyes vastag vonalvégzéseknek megfelelően egy-egy negatív formát is érzékelhetünk. Főleg a második és harmadik változat esetében érhető tetten ez a jelenség:

(2) a vonalak alkotta háromszöggel ellentétes, csúcsára állított negatív háromszög; (3) a negatív forma konkáv alakzattá változik (háromágú csillag).



6/c. ábra: A vonalvégződések minősége illetve a vonalvastagság mértéke nagyban befolyásolja a látvány tériségét, értelmezését.

A 6/c. ábra szintén a zártság elvén alapul. A 6/a. ábra harmadik rajzából kiindulva, megfigyelhetjük miként változik az ábra térisége (értelmezése) a vonalvégződések formája illetve a vonalvastagság tükrében: (1) a kirajzolódó négyzet oldalainak megfelelően végződnek a párhuzamos vastag vonalak, a hatás síkszerű (esetleg „lágyan” lépcsőzetes); (2) a vastag vonalak végződése nem alkalmazkodik a kirajzolódó négyzethez, erőteljes tériséget érzékelhetünk: „sarkos” lépcsőzetesség; (3) a vékony vonalak alkotta ábra a legjobb esetben is csak egy minimális tériséget sugall (kis mértékű lépcsőzetesség). Érdekes összevetni a 6/a. ábra hasonló rajzával: ott a megjelenő négyzetet inkább befelé ívelő oldalúnak látjuk (káró forma), míg ezen a rajzon normál, egyenes oldalú síkidomnak.

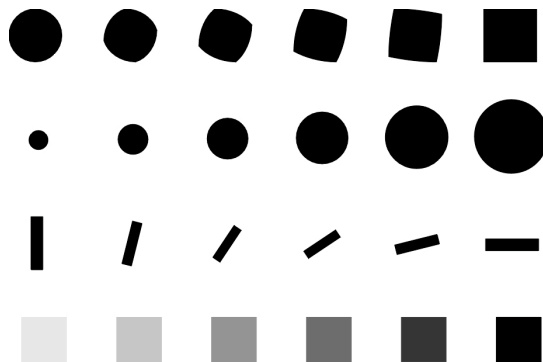


6/d-e. ábra: A zártság vagy kiegészítés elvével összefüggő térérzékelés

A 6/d-e. ábrán megfigyelhetjük, hogy mikor észlelünk téri helyzetet a vonalak alkotta formáknál. Az *a* esetben két téglalapot látunk, ahol az egyik a másik felett van, holott a rajzon három darab (egy hosszú és két rövidebb) téglalap is lehetne, speciális helyzetben - *c* megoldás. A *b* esetben a takarás lehetősége továbbra sem kizárt, sőt erősen

hajlunk a két kisebb téglalapot gondolatban folytatni a függőleges síkidom alatt. (*saját kiegészítés*)

VI. A *folyamatosság* elve:



7. ábra: A folyamatosság vagy folyamatképzés elve

7. ábra: Minden lineáris elemhez tartozik kinetikus tehetetlenségi nyomaték. Arra tendál, hogy ugyanabba az irányba és ugyanazzal a mozgással folytatódjon. Az egyenes vonalat gondolatban egyenes vonalként hosszabbítjuk meg, a görbe vonalat görbe, a hullámvonalat hullámvonalként. Ez a lineáris folytonosság hozzájárul a kép kialakításához azzal, hogy egyszerűen rendezett csoportokat alkot. A folytonosság törvénye érvényes a színárnyalatok, tónus- és telítettség értékek skálájára vagy egymásutánosságára is. A 7. ábra kiegészítése a leírtaknak, hiszen a folytonosság érzete alak-, méret-, helyzet- vagy tónusváltozás esetén is jelentkezik.

A kompozíció – műalkotások szerkezetének rajzi elemzése

A képzőművészeti műalkotások többsége mint vizuális összefüggésrendszer (is) értelmezhető. A kompozíció rajzi elemzésének segítségével a látvány szerkezeti sajátosságaira is fény derülhet, így a felszíni jelenségek mögé látva, az azokat meghatározó törvényszerűségekre is felfigyelhetünk. Ezáltal olyan mélyebb ismeretekre tehetünk szert, amelyek nem csak mások műveinek megértését segítik, de az alkotói gyakorlat számára is fontos, gyakran elengedhetetlen tapasztalatokat, felismeréseket jelentenek. Dolgozatomban a művészi szándék, illetve a nézőre gyakorolt hatás sikerének háttérében jelentős, és ha nem is egyedüli, de elsődleges szerepet tulajdonítok a művet felépítő részek egymáshoz való viszonyának, röviden a *kompozíciónak*.

A közoktatásban, a vizuális nevelés gyakorlatában is hangsúlyt kap e fenti fogalom, azonban gyakran nem eléggé tisztázott módon. A kompozíció kérdését célzó képelemzések legtöbbször is csak nagyon alapszinten érinti a szerkezet fontosságát, az erre vonatkozó összefüggések közül pedig a legtriviálisabbat mutatja csupán meg. Holott egy adott képi egység különböző jelenségszintek együtteséből tevődik össze, és a kialakuló látvány mögött rejtett, de annál meghatározóbb viszonylatok találhatók.

Pázmány Ágnes és Permay Éva *Látás és ábrázolás* című tankönyve szintén külön fejezetben foglalkozik a kompozícióval, de a fogalom körbejárásakor lényeges összefüggésekkel maradnak adósak: inkább csak a dinamika tükrében értelmezik a kompozíciót, és sem a statikusság, sem az egyensúly kérdése nem szerepel meggyőzően meghatározásukban. A szimmetriaviszonyok igen fontos szerepének jellemzése is csak a szimmetria szó egyszeri megemlítésében merül ki.



1/a-b. ábra: Függőleges és átlós kompozíciók vázlatai
Pázmány Ágnes és Permay Éva *Látás és ábrázolás* című tankönyvéből
Auguste Rodin: *A hinta*, Ernst Ludwig Krichner: *Az utca*

Ábrák bár hasznos elemzési szempontokat villantanak fel, mégis tanulságosabb lett volna legalább egy esetben ugyanazon a műalkotáson bemutatni több lehetséges elemzési szempontot is, jelezve a kompozíció fogalmának többretegűségét.

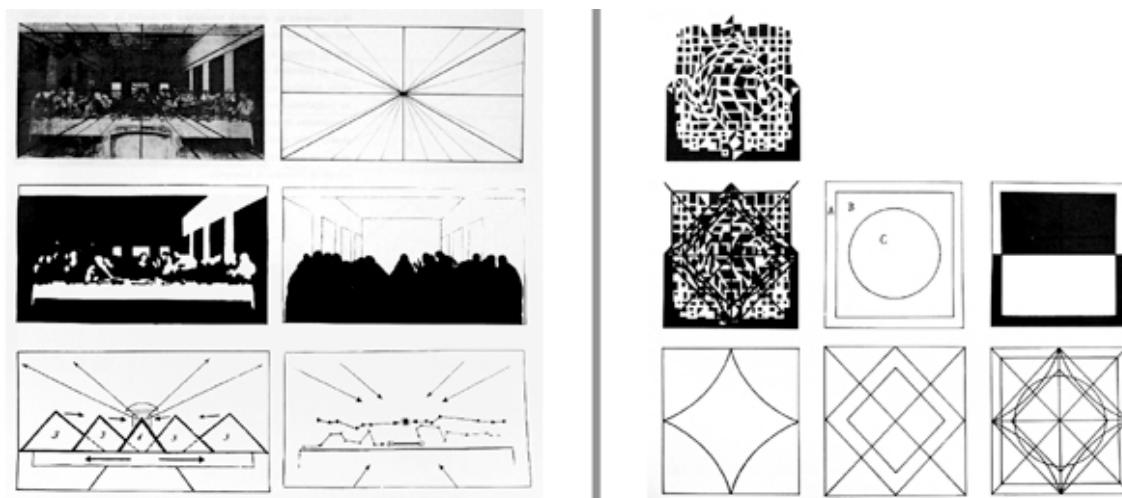
Az *Egyetemes művészettörténet* című könyvben (Révay, 2004) azonban jóval mélyrehatóbb kompozíciós elemzések találhatók. Nemcsak a dinamika, de a ritmus, és a szimmetria vizsgálatával is foglalkoznak a szemléletes ábrák. Egy-egy műalkotás szerkezetének elemzésével lényeges vizuális összefüggésekre mutat rá a könyv. Az ábrákhoz tartozó szöveges kiegészítések pedig a kompozíció fogalmának megfelelő szakmai használatáról győznek meg bennünket.



2/a-c. ábra: Gustave Courbet: *Ornansi temető*. A mű kompozíciójának elemzése az *Egyetemes művészettörténet* című könyvből (a magyar kiadást szerkesztette: Révay Katalin)

Mégis az egyik legteljesebb kompozícióra vonatkozó elemzési módszert Lantos Ferenc ismerteti a *Természet – Látás – Alkotás II.* című kiadványban. (A három részes füzetet az 1977-ben rendezett kiállítás-sorozathoz kapcsolódóan adta ki a Janus Pannonius Múzeum.) Lantos ebben a kiadványban több különböző művészettörténeti korszakból származó alkotást és egy népművészeti példát is vizsgál. Célja, hogy a különböző szempontból történő rajzi elemzés segítségével, a látványt meghatározó szerkezeti összefüggések szintjén jusson el bizonyos következtetéseikig, egyúttal analógiát keres a természeti formák és a művészeti alkotások között is. A sajátos szerkezeti elemek és az

általános szerveződési elvek feltérképezésével kutatja a különböző jelenségek között fellelhető kapcsolódási pontokat. A szerkezet kiemelt vizsgálatával ilyen közös területet feltételez.



3/a-b. ábra: Lantos Ferenc szerkezeti elemzései.
Leonardo da Vinci: *Utolsó vacsora*, Victor Vasarely: *Citra*

A 3/a. ábrán látható elemzessor Leonardo da Vinci *Utolsó vacsoráját* vizsgálja. A reneszánsz vonalperspektíva mintapéldájaként minduntalan felhozott műalkotás kompozícióját elemezve Lantos több más fontos összefüggést is feltár. Az képformátum mint meghatározó kiindulási alap, a sötét-világos viszonyrendszer, a figurák alkotta foltkarakter, a csoportba rendezés módja (ismétlés, szimmetria), a belső erőviszonyok alakulása, a fejek-kezek alkotta ritmusrendszer, mind-mind egy-egy rétege annak a vizuális összefüggésrendszernek, amelyet egy szóval kompozíciónak hívunk. A 3/b. ábra Victor Vasarely egy jellegzetes munkája látható. Az opart stílusjegyeit magánviselő, szemekkápráztató alkotás roppant egyszerű szerkezeti vázát tárja elénk a hat rajzi elemzés. A négyzet és kör különböző összefüggéseire épülő, látszólag bonyolult kompozíció az antiszimmetria (pozitív-negatív) szabályainak megfelelően jött létre. Az alapképlet(ek) egyértelmű felismerését a tiszta rajzi elemzés teszi lehetővé.

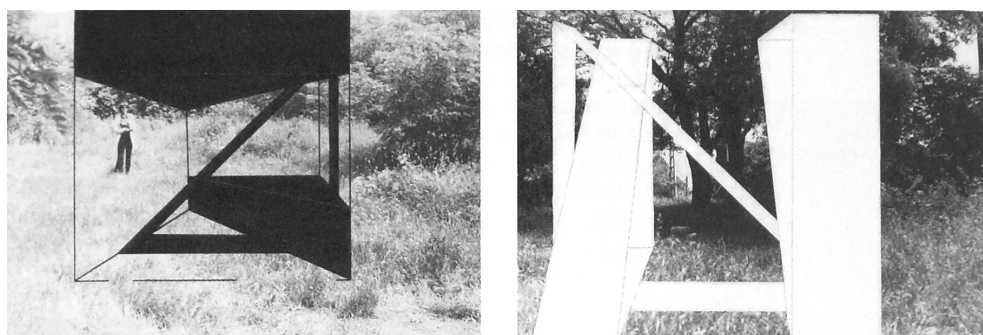
Lantos az analógiákban való gondolkodás híveként egy zenei hasonlaltal világítja meg képelemzéseinek hátterét: „Vizsgálódásainkban a »szólamra-bontás« módszerét alkalmaztuk, azzal a céllal, hogy az egyes szerkezeti szólamok rendjét felfedezve, rámutassunk a »kórus« együtthangzásaira...” (Lantos, 1977. 3.)

A mimézis fogalma Władisław Tatarkiewicz (2000) tanulmánya alapján

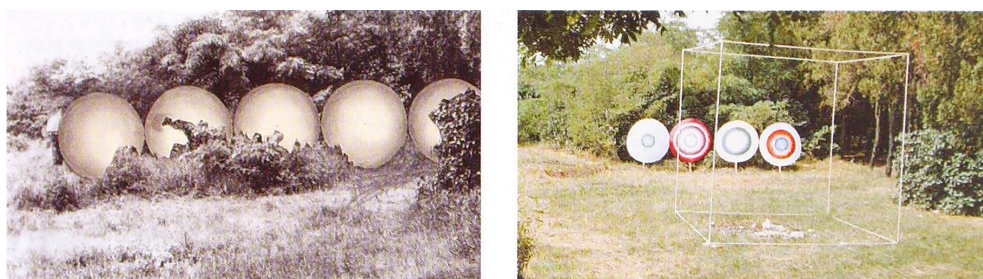
A görög „μίμησις” szó etimológiája nyelvészek szerint tisztázatlan, eredeti értelme valószínűsíthető, hogy a Dionüszosz-kultusz rituáléiból és misztériumaiból származik, a papok által végrehajtott kultikus aktusokra vonatkozott, a belső valóság kifejezését jelölte, *kizárólag a tánchoz, a zenéhez és az énekhez köthetően.* „Az i.e. ötödik században az »utánzás«-terminus átkerült a filozófiai terminológiába és a külvilág reprodukcióját kezdte jelölni.” (U.o. 194.) A „μίμησις”-t Platón például a természet utánzásának jelölésére használta. Szókratész a festészet és a szobrászat alapfunkciójának tekintette az utánzást, tehát *már a vizuális művészetekre is kiterjesztette a fogalmat.* Platón idővel szintén elfogadta ezt a tág értelmezést, majd az *Állam X.* könyvével kezdődően a művészetet a valóság utánzásának tekintette: *a művészet nem egyéb, mint a külvilág passzív és hű másolása.* (A valóság az idea utánzata, a művészet pedig a valóságot utánozza, azaz a művészet a mimézis mimézise.) Arisztotelész ezzel szemben azt mondta, hogy *a művész a maga módján jeleníti meg a valóságot.* „Az arisztotelészi „utánzás” valójában két fogalom egybeolvasztása volt: a rituális és a szókratészi fogalomé. Következésképpen ugyanolyan jól tudta alkalmazni a zenére, mint a szobrászatra és a színházra.” (U.o. 195.)

Gyenis Tibor és a Pécsi Műhely kapcsolata

Kismányoky Károly javaslatára, részletesebben utalok ehelyütt Gyenis Tibor és a Pécsi Műhely kapcsolatára. Kismányoky úgy gondolja, hogy a Pécsi Műhely működése ismeretében jobban értelmezhetőek Gyenis Tibor alkotásai is. Ugyanis Gyenis – Kismányoky szerint – nem „tudta volna” létre hozni egyes műveit a csoport egykori tevékenysége nélkül, azaz ha a Pécsi Műhely az 1970-es években nem foglalkozik bizonyos konceptuális kérdésekkel. Ez, akár vannak tudatosult vonatkozásai, akár nincsenek, mindenképpen azt jelenti, hogy létezik egy lappangó szellemi bázis, amelyre a későbbi generációk is építhetnek: Gyenis ezt érezhette meg, erre válhatott fogékonnyá. Ennek kapcsán nemcsak a 70-es években megvalósult land-art művekre gondolhatunk, hanem azokra a csak tervek szintjén elgondolt kísérletekre is, amelyek a városi környezetben nyerték volna el valós formájukat. (A balatonboglári kápolnatárlatokon szintén voltak ennek lenyomatai.)

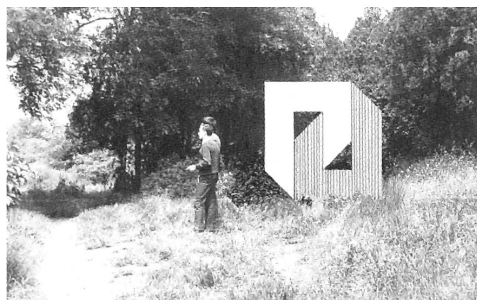


1. kép: Halász Károly tájkorrekció-tervei, 1972

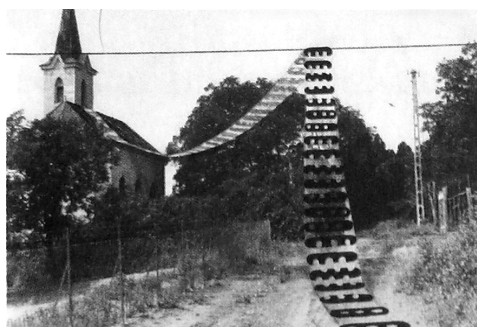


2/a. kép: Ficzek Ferenc: *Öt gömb* (tájkorrekciós-terv), 1972

2/b. kép: Ficzek Ferenc: *Tájkorrekció*, előtérben Halász Károly műve, 1972

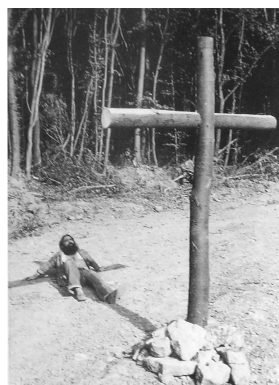


3/a. kép: Pinczehelyi Sándor tájkorrekció-terve
3/b. kép: Pinczehelyi Sándor: *Kapcsolódás* (tájkorrekció), 1972



4/a. kép: Kismányoky Károly: *Lebegés* (tájkorrekció-terv), 1972
4/b. kép: Kismányoky Károly: *Lebegés* (tájkorrekció), 1972

Kismányoky fontosnak tartja megemlíteni édesapám, Ficzek Ferenc néhány tájban készített munkáját is. Az egyik ilyen fotósorozaton egy földbe állított és kövekkel megtámasztott fakereszt látható, melynek talajra vetülő árnyékán egy szakállas férfi fekszik széttárt karokkal. Az 5/b. képen a krisztusi figura feltámaszkodik, egyik térdét behajlítva úgy néz ki, mintha „leszállni” készülne a keresztről.



5/a-b. kép: Ficzek Ferenc: *Cím nélkül*, 1976, fotó

Ficzek Ferenc *Önlapozás* című munkája (6. kép) szintén egy a tájban készült fényképet alakít át. Édesapám látható a fotón, aki a füzetlap sarkát megragadva „önlapozást” hajt végre. A mozdulatot végző személynek és a cselekvés irányultságának egybeesése koncepciójában rokonítható gesztust jelent Gyenis Tibor számos későbbi alkotásával.



6. kép: Ficzek Ferenc: *Önlapozás*, 1976, fotó

Kismányoky szellemi kapcsolatot vél felfedezni azok között a munkák között is, ahol Gyenis hulladékok felhasználásával létrehozott struktúrákat fotóz (*Terület, Eszköz*), és ahol édesapám fényképez le hasonló jellegű tér-berendezéseket.



7. kép. Ficzek Ferenc: *Cím nélkül*, 1976, fotó

A 7. képen látható felvételeket Ficzek Ferenc a Jászai Mari utcai lakás udvarán készítette, ahol édesapja asztalos-tevékenységéből származó fűnérhulladék csíkjait helyezte a szőlőkarók „oszlopaira”.

Hasonló jellegű fotókat láthatunk a 8. képen, csak ezek nem külső helyszínen készültek, hanem a szobában, és jóval kisebb léptékben. A székekre tekert toalettpapír

szalagja sajátos téri rendszert hozott létre, egyúttal a tárgyak plasztikai jelentését is kiemelve, ez utóbbit egyértelműen meg is változtatva.



8. kép: Ficzek Ferenc: *Szék*, 1976, kartonra kasírozott fotó, 53,5x48 cm

Gyenis Tibor a fent felsorolt munkák többségét nem minden esetben láthatta, sőt, Kismányoky Károly sem azt állítja, hogy a Pécsi Műhely konkrét tevékenységét ténylegesen ismerve vitte volna véghez Gyenis egyéni akcióit, performanszait, vagy alkotta volna meg land-art műveit, fotóit. Felvetéseivel csupán arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy Pécs város művészeti-szellemi közegét (annak egy karakteres szegmensét) érhetjük tetten akkor, amikor a 70-es és 80-as évek progresszív törekvéseit megfogalmazó Pécsi Műhely, és a 90-es és az ezredforduló utáni évek alkotógenerációjához tartozó Gyenis Tibor szellemi rokonságáról esik szó.

Egy kortárs parafrázis Gyenis Tibor ürügyén



1/a. ábra: Johann Heinrich Füssli: *Rémálom (Lidérc)*, 1781, olaj, vászon, 127x102 cm
1/b. ábra: Katharina Fritsch: *Férfi és egér*, 1991-92, polyeszter, festék, acél, 240x130x225 cm

Gyenis Tibor gyakran fordul a képzőművészeti hagyományhoz és munkáival saját módon utal ismert műalkotásokra. A nemzetközi kortárs művészek körében is kedvelt ez a koncepció, erre szemléletes példa a Düsseldorfban élő Katherina Fritsch. Ő az egyik legsikeresebb német kortárs képzőművész. *Férfi és egér* című alkotása egyértelmű utalás a 18. századi Johannes Heinrich Füssli: *Rémálom* (vagy *Lidérc*) című festményére. A hatalmas kortárs plasztika (de tekinthetjük installációnak is) egy hófehér ágyban, hófehér párnán és hófehér dunya alatt szunyadozó férfialak, akinek mellkasán pszichotikus látomásként, fenyegetően trónol egy gigantikus fekete rágcsáló. Saját művét Fritsch az értelmes szerelmi kapcsolat szimbólumaként aposztrofálta: „A kapcsolatokban a férfiak gyakran nagyon passzívok, a nők pedig nagyon aktívok. Az egész, szomorú mód, vicces. A szegény, dagadt egér ül a férfin, és egyébként szét tudná őt lapítani, de ezt egyáltalán nem akarja. Ez egy teljesen kiegyensúlyozatlan kapcsolat képe, amiben két ember egymást totálisan félreérti.”⁶²

⁶² (<http://www.wdr.de/tv/west-art/sendungsarchiv070906/meistwerke.phtml> — letöltés ideje: 2008. 03. 20. saját fordítás)

Irodalomjegyzék

- Almási Miklós (2003): *Anti-esztétika*. Helikon, Budapest
- Angi István (2004): *Értéktől jelentésig*. Pro Philosophia Kiadó, Kolozsvár
- Arisztotelész (2002): *Metafizika*. Lectum Kiadó, Szeged
- Arnheim, Rudolf (1979): *A vizuális élmény*. Gondolat, Budapest
- Art Lover (2002): Álneves művészek. Bevezetés a Monty Castin-levelezés rejtelseibe. *Balkon*, 2004. 4. sz. 4-11.
- Babits Mihály: *A Lírikus epilógja*. Török Sophie: *Babits Mihály összes versei*. Franklin-Társulat
- Bán András (2005): Gyenis Tibor: BASIC projekt. *Gyenis Tibor 7*. Vintage, Budapest
- Bánhegyi B. Miksa (1994): *Ars sacra*. In: Cs.Varga István (szerk.): *Szent művészet*, Xenia Kiadó, Budapest,
- Barrie, Brook (1999): *Contemporary Outdoor Sculptures*. Rockport Publishers
- Benhamou-Huet, Judith (2002): *A művészet mint üzlet*. Glória Kiadó, Budapest
- Bell, Kristy (2005): *Art Now*, Taschen, Köln
- Bieber, Alain (2007): Fantastisches Fahrrad an der Wand. *Art*, 2007. szeptember
- Brassai (1968): *Beszélgetések Picassóval*. Corvina, Budapest
- Broch, Hermann: Giccs és irányművészet. In: Gillo Dorfles: *A giccs*. Gondolat, Budapest
- Cabanne, Pierre (1967/1991): *Marcel Duchamp. Az eltűnt idő mérnöke*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest
- Camus, Albert (1972): A művész és kora. In: Köpeczi Béla (szerk.): *Az egzisztencializmus*. Gondolat Kiadó, Budapest
- Cserba Júlia (2002): Vacsora a Jue de Paume-ban. *Balkon*, 2002. 6. sz. 34–35.
- Dorfles, Gillo (1976/1986): *A giccs*. Gondolat, Budapest
- Ferrier, Jean-Louis (1961/1981): *Négyszemközt Victor Vasarelyvel*. Corvina, Budapest
- Gehlen, Arnold (1987): *Kor-Képek. A modern festészet szociológiája*. Budapest
- Gombrich, E. H. (1982): Illúzió és művészet. In: R.L. Gregory – E. H. Gombrich: *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest
- Gregory, R. L. (1982): A megtévesztett szem. In: R.L. Gregory – E. H. Gombrich: *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest
- Gregotti, Vittorio (1976/1986): Giccs és építészet. In: Gillo Dorfles: *A giccs*. Gondolat, Budapest

- Gyenis Tibor (2001): *Gyenis Tibor*. Baranyai Alkotótelepek Kht., Pécs
- Gyetvai Ágnes (1980): Tanulmányok tájban. *Mozgó Világ*, 1980 május
- Hall, Edward T. (1995): *Rejtett dimenziók*. Katalizátor Iroda, Budapest
- Házás Nikoletta (2001): Rágyújtok egy füstölgő szivarra. *Gyenis Tibor*. Baranyai Alkotótelepek Kht., Pécs
- Házás Nikoletta (2004): Ready-made, szójáték, ironikus esztétikai értékítélet. *Jelenkor*, 2004. 7. 8. sz. 793–807.
- Henkel, Gabriele: *A múzeum mint színpad? Jegyzetek a képzőművészet teátrálitásához*. (<http://www.worldlibrary.net/eBooks/Wordtheque/hu/AAACIK.TXT> - letöltés ideje: 2008. 01. 17.)
- Heidenreich, Stefan (2003): A művészet intézményi kerete. Például: Marcel Duchamp. *Balkon*, 2003. 6-7. sz. 19–23.
- Horváth Olivér (2007): *Tartalom és formalin*. (<http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=797> – letöltés ideje: 2008. 01. 10.)
- Karafiáth Orsolya (2002): A művészet mint a „véletlen segédkeze”. *Terasz*, (http://www.terasz.hu/main.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=2043)
- Kelemen (szerk.): *Meret Oppenheim* (<http://usualvisual.egologo.transindex.ro/?p=134> – letöltés ideje: 2008. 01. 20.)
- Kepes György (1979): *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, Budapest
- Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán (1980): *Pécsi Műhely 1970-1980*. Az István király Múzeum közleményei, D. sorozat 138. sz.
- Klaniczay Júlia és Sasvári Edit (2003): *Törvénytelen avantgárd*. Artpool-Balassi, Budapest
- Kocsis Rudolf (2002): *Tárgy és szobrászat*. Interart Alapítvány TRIADE Interart Foundation, Temesvár és Idea Design & Rint Kiadó, Kolozsvár
- Lantos Ferenc (1977): *Természet – Látás – Alkotás II*. A Janus Pannonius Múzeum kiadványa 14., Pécs
- Leakey, Richard E. (1990): *Megnyertem az életet*. Gondolat, Budapest
- Lengyel András és Tolvaly Ernő (1995): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I*. A & E' 93 Kiadó
- Lucie-Smith, Edward (2000): *XX. századi művészek élete*. Glória Kiadó, Budapest
- Malevics, Kazimir (1923/1986): *Tárgynélküli világ*. Corvina, Budapest
- Maquet, Jacques (2003): *Az esztétikai tapasztalat*. Csokonai Kiadó
- Martínez, Muñoz Amalia (2001): Az első avantgárd törekvések. In: Petz György (szerk.): *A művészet története. A huszadik század*. Magyar Könyvklub, Budapest

- Martínez, Rosa (2001): Új összefüggések, új megközelítések. In: Petz György (szerk.): *A művészet története. Legújabb irányzatok*. Magyar Könyvklub, Budapest
- Ming Fay (2004): *Statement* (<http://mingfay.com/bio.html> – letöltés ideje: 2008.03.18.)
- Monory M. András és Tilmann J. A. (1998): *Ezredvégi beszélgetések*. Kijárat Kiadó, Budapest
- Nagy Edina (2006): Amikor a gránátalmák fejébe száll a vér. *Balkon*, 2006. 11-12. sz. 27–33.
- Nagy Márta és Adamik Lajos (2002): „Nem csináltam egész életemben ugyanazt a dolgot”. Beszélgetés Daniel Spoerrirel. *Balkon*, 2002. 12. sz. 6–10.
- Németh Gábor és Sebők Zoltán (2004): Az utca művészete. *Új Forrás*, 2004. 8. sz. 95-107.
- P. Szűcs Julianna (2002): Spoerri valóságshow-ja. Kiállítás a Ludwig Múzeumban. *Népszabadság*, 2002. november 23. 27.
- Panofsky, Erwin (1955/1984): *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Budapest
- Paquet, Marcel (2002): *René Magritte. A láthatóvá tett gondolat*. Taschen / Vince Kiadó, Budapest
- Paz, Octavio (1990): *Meztelen jelenés*. Helikon, Budapest
- Penrose, Roland (1982): *Az illúzió dicsérete*. In: R.L. Gregory – E. H. Gombrich (szerk.): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest
- Perneczky Géza (2006): *Művészet az ezredfordulón*. Palatinus
- Popper Péter (1995): *Belső utakon*, Türelem Háza Bt., Kaposvár
- Révay Katalin (2004, szerk.): *Egyetemes művészettörténet*, Park Kiadó, Budapest
- Rose, Stephen (2000a, szerk.): A kubizmus, *Híres Festők*, 92. sz.
- Rose, Stephen (2000b, szerk.): Kazimir Malevics, *Híres Festők*, 98. sz.
- Rose, Stephen (2001a, szerk.): A pop-art, *Híres Festők*, 107. sz.
- Rose, Stephen (2001b, szerk.): René Magritte, *Híres Festők*, 115. sz.
- Rowe-Shields, Michela (2004): *Ming Fay: Money Tree & Monkey Pots*. (<http://mingfay.com/essays/michelerowe-shields.html> – letöltés ideje: 2008. 03. 18.)
- Ruhrberg, Karl (2004): Túl az utópián. In: Ingo F. Walther, Alling (szerk.): *Művészet a 20. században*. Taschen / Vince Kiadó, Budapest
- Schneckenburger, Manfred (2004): *Művészet a 20. században*. Taschen / Vince Kiadó, Budapest

Sebők Zoltán: *Claes, Oldenburg*

(http://www.artportal.hu/lexikon/kulfoldimuveszek/oldenburg_cleas – letöltés ideje: 2007. 09. 10.)

Strange, Raimar (1999): *Art at the turn of the Millenium*, Taschen, Köln

Sturcz János (2006): *Tunning*. Ernst Múzeum Kht., Budapest

Szabó Noémi (2006): Tunning – Elekes Károly kiállítása a Dorottya Galériában. *Új Művészet*, 2006. XVII. évfoly. 6. sz. 44-45.

Szipócs Krisztina (2001): Az emberiség lapálya. *Balkon*, 2001. 6-7. sz. 15-28.

Szőke Annamária (2005, szerk.): *Pauer*. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest

Szővényi Anikó (2002): *Damien Hirst*

(<http://www.exindex.hu/index.php?page=3&id=326> – letöltés ideje: 2008. 01. 22.)

Tatarkiewicz, Władysław (2000): *Az esztétika alapfogalmai*. Kossuth Kiadó, Budapest

Tímár Katalin (2001): Egy másik valóság. In: *Gyenis Tibor*, 2001, Baranyai Alkotótelepek Kht., Pécs

Titz, Susanne (1999): *Art at the turn of the Millenium*, Taschen, Köln

Várkonyi György (2004): Képtelen természetrajz. *Mozgó Világ*, 2004. 12. sz. 36.

Végh Béla és Rubint Péter (1962, szerk.): *Gallicizmusok. 5000 francia szólás és kifejezés*. Terra, Budapest

Weöres Sándor (1986): *A vers születése. Meditáció és vallomás*. Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*, Magvető, Budapest

Wright, Frank Lloyd (1974): *Testamentum*. Gondolat, Budapest

Zrínyifalvi Gábor (2006): Elekes Károly legújabb munkáiról – Feltunningolt mélység vagy megkérdőjelezett magasság? *Artmagazin*, IV. 2006/2. 45-47.

Zsilinszky Zsófia (2003): Kortárs művészet az új Saatchi Galériában. *Balkon*, 2003. 6-7. sz. 49-50.

Képjegyzék

A főszövegben szereplő ábrák és képek jegyzéke:

1. ábra: Négyzet statikus, egyensúlyi és dinamikus helyzetben
2. ábra: Négyzet különböző elhelyezkedései a felületen
3. ábra: Négyzet abszolút statikus, illetve dinamikus helyzetben
- 4/a. ábra: Fekete négyzet az üres papíron
- 4/b. ábra: Négyzet és környezete – „elforgatás”
- 4/c. ábra: Négyzet és környezete – „mérettorzítás”
- 4/d. ábra: Négyzet és környezete – „rend és káosz”
5. ábra: Pontok jelentésváltozása elrendezésük alapján (Réber László rajza)
6. ábra: Többértelműség az elhelyezkedés alapján (Réber László rajza)
7. ábra: Benedek Barna „moszat-vice” a krapanji alkotótelepen, 2003 (Fotó: Ficzek F.)
8. ábra: Többértelműség formai analógia alapján (Réber László rajza)
9. ábra: Többértelműség közös kontúr alapján (Réber László rajza)
10. ábra: Többértelműség közös kontúr alapján
11. ábra: Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Forrás*, 1856, vászon, olaj, 163x80 cm
- 12/a-d. ábra: A *Forrás* kompozíciójának rajzos elemzése
13. ábra: Marcell Duchamp: *Forrás (Fontain)*, 1917/1964, porcelánpiszoár, 33x42x52 cm
14. ábra: Daniel Spoerri: *Sevillai sorozat Nr. 2*, 1991, különböző anyagok, 80x160x40 cm
15. ábra: Keith Haring falfirkái eredeti környezetükben
16. ábra: Keith Haring művei múzeumok és gallériák kiállítótermeiben
17. ábra: Az egyszerű halandó számára is megfizethető Keith Haring-ok (óra, kulcstartó, jojó, bögre, póló, szabadidőruha és sportcipő...)
18. ábra: Duchamp párizsi műtermében lévő ajtó a rue Larrryn 11.-ben, 1927
19. ábra: Andreas Slominski: *Uticalámpa gumiabronccsal (Streetlamp with Tire)*, 1996
20. ábra: Robert Gober: *Cím nélkül (Láb)*, 1990, fa, viasz, pamut, bőr, emberi haj, 32x15x52 cm
21. ábra: Rebecca Horn: *A Hold, a gyermek, az anarchikus folyó*, 1991, installáció különböző anyagokból
22. ábra: Maurer Dóra: *Tér-összszavarás az egyszer elmentünk sorozatból*. (Erdély Miklós, Jovánovics György, Szentjóby Tamás, Gáyor Tibor), 1972, fotó
23. ábra: Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán: *Fák közé kifeszített kék sáv*, 1970, fotó

- 24/a-b. ábra: Kismányoky Károly és Szíjártó Kálmán: *Lelógó kék sáv*, 1970, fotó
25. ábra: A szél keltette mozgás más téri jelentéssel ruhazza fel az addig negatívnak vélt formát.
26. ábra: A vetett árnyék plasztikai értelmet ad a lenyúló formának.
27. ábra: Az önárnyék pozitív formaként definiálja a fehér sávot, a harmadik esetben a sáv egyértelműen elválik a világos felső háttértől.
28. ábra: Az önárnyék plasztikusságot sugall, ezáltal a felső fehér háttér új jelentést kap.
29. ábra: A lelógó sáv tetején látható apró folt gyengíti a papírcsík éggel való kapcsolatát. A második fotón a retusálás hatására ez a kapcsolat egyértelműbb, a látvány valószerűtlensége fokozódik.
30. ábra: Az apró foltot vízszintesen eltolva, hol a „szakadék” felett lebegő formának, hol pedig a fehér sáv takarásából kibukkanó részletnek érezzük... – a folt helye lényegében nem befolyásolja döntésünket.
31. ábra: Változik-e a lelógó sáv vizuális jelentése a sziklaperemen elfoglalt helyétől? (A két kép közötti különbség természetesen a nézőpont megváltoztatásából adódik.)
32. ábra: A kőfalon tátongó nyílás olyan, mintha egy a falnak támasztott amorfi tárgy lenne. Az illúzió okát a látszólagos tónusértékkülönbségben kell keresnünk (értsd: szimultánkontraszt).
33. ábra: A formakarakter jelentésmódosító hatása: mindegyik torzított négyzet sajátos képzetet kelt.
- 34/a. ábra: Jan van Eyck: *Madonna a templomban*, 1425 k., fatábla, olaj, 32x14 cm
- 34/b. ábra: A festmény virtuális térének elemzése.
- 35/a. ábra: Claes Oldenburg: *Padlóhamburger (Óriáshamburger)*, 1962, festett vitorlavászon habbal, magasság: 132,1 cm, átmérő: 213,4 cm
- 35/b. ábra: *Puha villanykapcsoló („Szellem” változat)*, 1963
- 35/c. ábra: *Puha svéd óriás villanykapcsoló (textilből készült változat)*, 1966, 305x610x318 cm
- 36/a. ábra: Claes Oldenburg fagyalttölcsére a kölni Neumarkt Galerie tetején
- 36/b. ábra: Oldenburg néhány jellegzetes köztéri szobra
- 37/a. ábra: Claes Oldenburg: *Vakolókanál*, 1971, acél, festékspray, 1170x365 cm
- 37/b. ábra: Oldenburg hasonló munkái
38. ábra: Ron Mueck: *Cím nélkül, (fiú)*, 1999, vegyes technika, 490x490x240 cm
39. ábra: Damien Hirst: *Hymn*, 1996, festett bronz, magassága: 640 cm

- 40/a. ábra: Damien Hirst: *A halál fizikai lehetetlensége egy élő elméjében*, 1991, üveg, acél, szilikon, cápa 5 százalék formalinban, 213,4x640,1x213,4 cm
- 40/b. ábra: David Černý: *Cápa*, 2004
41. ábra: Meret Oppenheim: *Reggeli bőrben*, 1936, szőrmével bevont csésze, csészealj és kanál; 10,9 cm; 23,7 cm; 20,2 cm; magassága 7,5 cm
- 42/a. ábra: Robert Gober: *Ferdített járóka*, 1987, fa, zománccfesték, 92,5x127x59,6 cm
- 42/b. ábra: Robert Gober: *X járóka*, 1987, fa, zománccfesték, 68,6x94x94 cm
43. ábra: César Baldaccini: *Sík kompresszó, ZX*, 1995
44. ábra: César Baldaccini monumentális autókarosszéria-sajtolása, amely a 46. Velencei Biennáléra készült.
- 45/a. ábra: Simon Starling: *Flaga*, 2000, fiat típusú gépkocsi (a művész saját autója)
- 45/b. ábra: Damián Ortega: *Kozmikus dolog (Cosmic Thing)*, 2002, rozsdamentes acél, drót, Volkswagen Beetle'83, plexiüveg
46. ábra: Gabriel Orozco: *LA D. S.*, 1993, autó: fém, bőr, szövet, 140x480x114 cm
47. ábra: Charles Ray: *Festetlen szobor*, 1997, festett üvegszál, 152x198x434 cm
48. ábra: Margot Quan Knight munkái, melyeket egy katalógusból fényképeztem ki.
49. ábra: René Magritte: *Hegel vakációja*, 1958, olaj, vászon, 61x50 cm
50. ábra: René Magritte: *Kollektív lelemény*, 1934, olaj, vászon, 75x116 cm
51. ábra: N. Lernes: *Szem és szögesdrót*, fotó
52. ábra: John Heartfield: *Az „új” birodalom régi jelvénye: vér és vas*, 1934, fotomontázs
53. ábra: Pablo Picasso: *Bikarfej*, 1943, bronz, 42x41x15 cm
54. ábra: David Mach: *Itt áll meg a bicikli (The Bike Stops Here)*, 1989, szarvas és kerékpár, 134x134x81 cm
55. ábra: Marcell Duchamp: *Biciklikerek*, 1913/1964, kerékpár kereke konyhaszékre szerelve, magassága: 132 cm, átmérője: 64,8 cm
56. ábra: Meret Oppenheim: *Az én házvezetőnőm*, 1936, fém, cipő és papír, 14x33x21 cm
57. ábra: Rhona Byrne óriásplakátja (1x1 tábla)
58. ábra: *Füstöt éneklő madár (cím tőlem)*, fotó
59. ábra: Az azonos méretű, azonos elhelyezésű és helyzetű négyzetek más-más asszociációt keltenek a kiegészítés különbözősége által.
60. ábra: Steinberg rajzán a vízszintes vonal minduntalan másik jelentést kap.
61. ábra: Az első rajzon látható fa hirtelen egy cigarettázó női fejjé változik a kiegészítés által.

62. ábra: Marcell Duchamp: *Nyelvemmel a pofámban*, 1959, gipsz, ceruza, papír, fa, 22x15x5,1 cm
- 63/a. ábra: Marcell Duchamp: *L. H. O. O. Q.*, 1919, ceruza Mona Lisa reprodukcióján, 19,7x12,4 cm (eredeti változat szakáll-bajusszal)
- 63/b. ábra: Picabia féle változat szakáll és L. H. O. O. Q. felirat nélkül, 1920
64. ábra: Man Ray: *Kiki, Ingres hegedűje*, 1924, zselatin ezüstnyomat, 38,6x30 cm
65. ábra: Kocsis Imre: *Kaszás I.-II.*, 1985, fotó – papírnagyítás
66. ábra: Robin Rhode, 2005, videó
67. ábra: Elekes Károly: *Létra*, 2003, olaj, karton, 25x25 cm
68. ábra: Elekes Károly: *Vízmérce*, 2003, olaj, rétegelt lemez, 20x28 cm
69. ábra: Elekes Károly: *A kép mérete*, 2004, olaj, karton, 24x35 cm
70. ábra: Elekes Károly: *Hattyúsor*, 2006, olaj, vászon, 40x60 cm (az eredeti kép és az átalakított végeredmény)
- 71/a. ábra: Elekes Károly: *Függőleges díszítősor*, 2004, olaj, karton, 24x16 cm
- 71/b. ábra: Elekes Károly: *Vízszintes díszítősor*, 2004, olaj, karton, 24x16 cm
72. ábra: Elekes Károly: *Felújított turisztikai jelek*, 2003, olaj, karton, 56x68 cm
73. ábra: A sziklaméretű kötömből hirtelen kiderül, hogy csupán tenyéryi kavics. (Benedek Barna fotója, Krapanj, 2003)
74. ábra: René Magritte: *Kastély a Pireneusokban*, 1959, olaj, vászon, 200x130 cm
75. ábra: René Magritte: *Arnheim birodalma*, 1949, olaj, vászon, 99,5x81 cm
- 76/a. ábra: Juan Gris: *Csendélet pipával és újsággal (Fantomas)*, 1915, olaj, vászon, 60x72 cm
- 76/b. ábra: Georges Braque: *Hegedű és pipa, vagy újság*, 1913-1914, papiers collés és szén, 74x106 cm
77. ábra: Pauer Gyula: *Nagy pseudokocka*, 1971, alumínium, alufólia, tűzzománc, 24,5x24,5x29,5 cm
78. ábra: Jim Lasser: *Ne szavazz*, 2004, AIGA Wisconsin plakát
79. ábra: René Magritte: *A képek árulása*, 1928/1929, olaj, vászon, 62,2x81 cm
80. ábra: Joseph Kosuth: *Szék*, fotó, faszék
81. ábra: Gyenis Tibor: *Mágnes*, 2000, fotó, 70x100 cm/db
82. ábra: Gyenis Tibor: *Ana Mendieta emlékére*, 1999, fotó, 50x60 cm
83. ábra: Gyenis Tibor: *Vidéki kirándulás*, 2003-2004, fotó, 80x100/db
84. ábra: Gyenis Tibor: *NoE I-VI. (részlet)*, 2003, fotó, 60x44 cm/db
85. ábra: Gyenis Tibor: *Hobbigénebeszeti példatár*, 2000, fotó, 50x60 cm

86. ábra: Gyenis Tibor: *Nagyapám a forrással*, 2000, óriásplakát (1x1 tábla), 238x504 cm
87. ábra: Gyenis Tibor: *Ilonka néni a tiszta formák kompozíciójával álmodott*, 1999, fotó, 50x60 cm
- 88/a-b. ábra: Charles Ray: *Cím nélkül*, 1973, fotó
- 88/c. ábra: Gyenis Tibor: *Meglepetés*, 2002, fotó
- 89/a. ábra: Milica Tomic: *Milica Tomic vagyok*, 1988, videó
- 89/b. ábra: Gyenis Tibor: *Nyári modellek* (részlet), 1998, fotó, 70x150 cm
- 90/a. ábra: Gyenis Tibor: *Hobbigénebsészeti példatár*, 2000, fotó, 50x60 cm
- 90/b. ábra: Ming Fay: *Qián Vien*, epoxy, drót, luxor, 23x28 cm/db
- 91/a. ábra: Krapanj szigetén készült fotó (saját felvétel)
- 91/b. ábra: Gyenis Tibor: *Terület*, 2004, fotó, 70x100 cm
- 92/a-b. ábra: Gyenis Tibor: *Bodymade-Genf*, 2001-2002, fotó, 70x100 cm/db

A mellékletben szereplő ábrák és képek jegyzéke:

A perceptuális szerveződés elvei

1. ábra: A közelség elve
- 2/a. ábra: A pontokat legtöbbször alakzatba rendezettnek érzékeljük (rombusz vagy háromszög)
- 2/b. ábra: A pontokat legtöbbször alakzatba rendezettnek érzékeljük (rombusz vagy hatszög)
3. ábra: A hasonlóság elve
4. ábra: A csoportosítás elve
5. ábra: A perspektíva elve
- 6/a. ábra: A zártság vagy kiegészítés elve
- 6/b. ábra: Attól függően, hogy miként végződnek a vonalak, eltérő negatív formákat érzékelünk.
- 6/c. ábra: A vonalvégzódések minősége illetve a vonalvastagság mértéke nagyban befolyásolja a látvány tériségét, értelmezését.
- 6/d-e. ábra: A zártság vagy kiegészítés elvével összefüggő térérzékelés
7. ábra: A folyamatosság vagy folyamatképzés elve

A kompozíció – műalkotások szerkezetének rajzi elemzése

- 1/a-b. ábra: Függőleges és átlós kompozíciók vázlatai
- 4/a-c. ábra: Gustave Courbe: *Ornansi temető*. A mű kompozíciójának elemzése.

5/a-b. ábra: Lantos Ferenc szerkezeti elemzései.

Gyenis Tibor és a Pécsi Műhely kapcsolata

1. kép: Halász Károly tájkorrekció- terve, 1972

2/a. kép: Ficzek Ferenc: *Öt gömb* (tájkorrekciós-terv), 1972

2/b. kép: Ficzek Ferenc: *Tájkorrekció*, előtérben Halász Károly műve, 1972

3/a. kép: Pinczehelyi Sándor tájkorrekció-terve

3/b. kép: Pinczehelyi Sándor: *Kapcsolódás* (tájkorrekció), 1972

4/a. kép: Kismányoky Károly: *Lebegés* (tájkorrekció-terv), 1972

4/b. kép: Kismányoky Károly: *Lebegés* (tájkorrekció), 1972

5/a-b. kép: Ficzek Ferenc: *Cím nélkül*, 1976, fotó

6. kép: Ficzek Ferenc: *Önlapozás*, 1976, fotó

7. kép: Ficzek Ferenc: *Cím nélkül*, 1976, fotó

8. kép: Ficzek Ferenc: *Szék*, 1976, kartonra kasírozott fotó, 53,5x48 cm

Egy kortárs parafrázis Gyenis Tibor munkái kapcsán

1/a. ábra: Johann Heinrich Füssli: *Rémálom*, 1781, olaj, vászon, 127x102 cm

1/b. ábra: Katharina Fritsch: *Férfi és egér*, 1991-92, polyeszter, festék, acél, 240x130x225
cm

Szakmai önéletrajz

Tanulmányok:

- 1986-1994 Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola (Lantos Ferenc)
1993-1999 JPTE MK rajz-vizuális nevelés szak (Lantos Ferenc)
2001-2004 PTE MK DLA képzés festészet program (Témavezető: Tolvaly Ernő)

Munkahely:

- 1999-2001 Paksi Képtár (Halász Károly)
2004-től Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar

Szakmai szervezetek:

- Fiatalképzőművészek Stúdiójának Egyesülete (Budapest)
Közéleti Képzőművészeti Egyesület (Pécs)
Paksi Képtár Egyesület (Paks)

Díjak:

- 1996 Martyn Ferenc-díj
2007 Aradi Biennálé festészeti különdíj

Alkotótelepek:

- 1990 -1997 Almamelléki Alkotótelep
1995 Vizualis Kísérleti Alkotótelep (VIKAT), Paks
Szinkron c. médiarendezvény, Budapest, Tölgyfa Galéria
1997 II. Nemzetközi Jazzfesztivál, Tatabánya
Papírmerítő tábor, Lipótfa
1999 - 2001 VIKAT, Paks
2002 Mahlerakademie in San Giovanni d'Asso (Emő Simonyi), Olaszország
2003 VIKAT, Paks
Krapanj Art Camp, Krapanj, *Horvátország*
Mahlerakademie in San Anna di camprena (Emő Simonyi), Olaszország
2004 Krapanj Art Camp, Krapanj, *Horvátország*
Mahlerakademie in San Anna di camprena (Emő Simonyi), Olaszország

Egyéni kiállítások:

- 2001 Paksi Képtár (VMK), Paks
2002 PTE MK aula, Pécs
2003 Baranya Galéria, Pécs
Négykezes improvizációk (Sas Miklóssal), Közelítés Galéria, Pécs
2004 Civil Közösségek Háza, Pécs
Mestermunka kiállítás, Pécsi Galéria, Pincegaléria, Pécs
2006 Retorta Galéria, Budapest

Csoportos kiállítások:

- 1990-1997 almamelléki zárókiállítások, Almamellék
1994 Művészeti Szabadiskola, Művészetek Háza, Pécs
1995 egyetemi csoportos kiállítás, JPTE, Pécs
1996 Martyn Ferenc emlékpályázat kiállítás, JPTE, Pécs
1997 *Papír*, Kaposfüred
1997 II. Nemzetközi Jazzfesztivál, Tatabánya
1998 JPTE, Pécs
1999 Szentesi Galéria
Fiatal Alkotók Köre 1999, Paksi Képtár (VMK), Paks
Fiatal Alkotók Köre 1979-1999, Paksi Képtár, Paks
2000 A jövő ma, Budapest, Kévés Stúdió Galéria
2001 VMK Paks
Mesterek és tanítványok, Civil Közösségek Háza, Pécs
VIKAT 2001, Paksi Képtár, Paks
Pécsi képzőművészek, Szövetség Székháza, Budapest
2002 DLA éves kiállítás, Pécs, Pécsi Galéria
Art Expo Friss II. Szentendre Művészet Malom
2003 *Csapó FKSE új tagok*, Budapest Galéria, Budapest
DLA éves kiállítás, Pécsi Galéria, Pécs
Krapanj Art Camp I., Svetog Krševana Gallerie, Krapanj, Horvátország
2004 KME kiállítás, Szabadka, *Szerbia*
DLA , MKE, Barcsay Terem, Budapest
Pécsi Műhely...1968...1980 – Édesapám emlékére, Pécsi Galéria, Pécs

- Mecseki Anzix*, Hattyúház, Pécs
Krapanj Art Camp II., Svetog Krševana Gallerie, Krapanj, Horvátország
Projekció, Vasary Képtár, Kaposvár
- 2005 *XIX. Országos Kisplasztikai Biennálé*, Pécsi Galéria, Pécs
DLA - 10 éves a képzőművészeti doktorképzés, Ernst múzeum, Budapest
Pécsi képzőművészek, Szövetség Székháza, Budapest
Künstler aus Pécs, Reutlingen, Németország
Nonstop kivetítés (SoBaBu), Kaposvár
- 2006 *Mediterrán üdvözet – pécsi művészek*, Galerie Města Plzeň, Csehország
- 2007 *Feketét-fehéren – Performansz (Sas Miklóssal)*, Kispiac, Pécs
Színerő II. - Léptékváltás, Zsolnay gyár, Pécs
30 év – A Pécsi Galéria jubileumi kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs
Aradi Nemzetközi Biennálé, Arad, Románia
Digitart / Digitális Művészet, KE – Csokonai Galéria, Kaposvár
Meeting Point - Válogatás az Aradi Nemzetközi Biennálé anyagából, Pécsi Galéria, Pécs
- 2008 *Meeting Point - Válogatás az Aradi Nemzetközi Biennálé anyagából*, Galerija Kazamat, Galerija Waldinger, Eszék, Horvátország
Meeting Point - Válogatás az Aradi Nemzetközi Biennálé anyagából, Galerie Města Plzeň, Csehország