

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Budapest

A műalkotás belső témája

DLA értekezés

Szabó Ábel

2021

Témavezető: Dr. habil. Ötvös Zoltán DLA, egyetemi docens tanszékvezető

Tartalomjegyzék

| | |
|--|----|
| A műalkotás belső témája..... | 4 |
| 1. Bevezetés – a témaválasztás indoklása..... | 4 |
| 2. A dolgozat célja..... | 5 |
| 3. A kutatásról..... | 5 |
| 4. Az értekezés felépítése..... | 6 |
| 4.1. A tárgy meghatározása – mit tekintünk a műalkotás témájának?..... | 7 |
| 4.2. A műalkotások témáinak történelmi aspektusai..... | 9 |
| 4.2.1. Egy más történelmi megközelítés..... | 15 |
| A 4.2. fejezet összegzése..... | 17 |
| 4.3. A műalkotás témájának ideológiai és szociológiai aspektusa..... | 18 |
| 4.3.1. Mi a világnézet?..... | 18 |
| 4.3.2. A standartizáció befolyása a műalkotásokra és azok témájára..... | 28 |
| 4.3.3. Festés fénykép után..... | 31 |
| 4.3.4. Régi mesterek nyomában..... | 36 |
| 4.3.5. Tudomány, mint a művészet témája..... | 40 |
| 4.3.6. A művészetközvetítő mint témameghatározó..... | 48 |
| A 4.3. fejezet összegzése..... | 56 |
| 4.4. Lelki vonatkozások, a művészi téma pszichológiája..... | 58 |
| 4.4.1. Alkotás és önjutalmazás..... | 58 |
| 4.4.2. A kreatív folyamat..... | 59 |
| 4.4.3. Egyéni gondolkodásból származtatható problémák és azok hatásai..... | 60 |
| 4.4.4. Zsenialitás és pszichózis..... | 64 |
| 4.4.5. Kreativitás mint veszélyes „üzemmód”..... | 66 |
| A 4.4. fejezet összegzése..... | 69 |
| 4.5. Látni a jövőt..... | 70 |
| 4.5.1. Hálózatok mentén..... | 75 |

| | |
|--|----|
| 4.5.2. A műalkotás témájának megváltozása..... | 77 |
| A 4.5. fejezet összegzése..... | 79 |
| 5. Összegzés..... | 81 |
| Köszönetnyilvánítás..... | 83 |
| Irodalomjegyzék..... | 84 |

A műalkotás belső témája

1. Bevezetés – a témaválasztás indoklása

A disszertáció témájának alapgondolatát saját képeim motívumkészlete, illetve az azokat ábrázoló szándék mögött rejlő körülmények megismerésének vágya motiválta, történetesen az, hogy miért pont azokat a motívumokat festem, amelyeket festek, és miért nem másokat? Felmerült bennem a kérdés, hogy létezik-e racionális magyarázat a képeimen szereplő motívumok megválasztására? Mi lehet a magyarázata annak a kitartó érdeklődésnek a külvárosi, épített környezet, valamint az ipari létesítmények iránt, melyeket időt és energiát nem kímélve, alapos megfigyelés után, vászonra festek? A gyermekkori élmények, a 70-es és 80-as évek gigaépítkezései és az iparosítás, amelyeknek szemtanúja voltam, adekvát magyarázatnak tűnnek. Az indoklás helytálló. Mégsem nyújt kielégítő választ a stílusra, a festői módszerekre, főként arra a szándéokra nem, ami a képek megalkotását motiválta. Az inspirációt és a motivációt érintő kérdések gyakorta megfogalmazódnak bennem. A művészi témaválasztást firtató kérdésre talán lehet egyszerű a „tetszett” választ is adni, és ez szintén helytálló, hiszen az ilyesfajta válasz gyakran érzésekből és intuíciókból születik, amelynek mögöttes tényezői nem feltétlenül tartoznak másokra. A közönség többnyire egy egyszerű választ vár a művésztől, egy frappáns gondolatot vagy valamilyen rövid összegzést, esetleg művészi hitvallást. Ez utóbbiak, előfordul, hogy „köbe vésve” élnek tovább és akár félrevezetőek is lehetnek, valójában magukról a művekről nem sokat árulnak el.

Az egyénhez köthető külső és belső feltételek összetettsége, illetve a körülmények állandó dinamikája egyaránt megnehezíti a művészi témaválasztás pontos azonosítását. Logikai érveléssel, történelmi példák felvonultatásával, kortársakkal való összevetéssel, világnézeti indoklással, lelki alkat elemzésével élve nem könnyű feladat a témaválasztás indoklása. Ennek ellenére, a merev, minden bizonnyal könnyen cáfolható definíciók szándékos kerülésével, mégis megkísérletem azon tényezők feltérképezését, amelyek a művészi téma megválasztásának elengedhetetlen feltételei. Írásomat a megismerés és megértés szándéka ösztönözte.

2. A dolgozat célja

A dolgozat célja, hogy leválassza a műalkotás témáját annak tárgyáról és megtalálja azt az alkotó belső szándékában.

Mindenekelőtt reflektorfénybe kell helyezni az alkotói folyamat kezdeti státusát, tehát azt a momentumot, amikor a mű a művész fejében megszületik. A műalkotás létrehozásának folyamatában ennek a jelentőségét szükségtelen indokolni. A mű gondolati megteremtésének körülményei meghatározóak annak befejezett, testet öltött formáját illetően. Ezen körülmények hiányában nem létezik műalkotás. Ezek alatt nem az alkotói vágyat értem, hanem a konkrét mű megvalósításának szándékát. A mű „virtuális” megalkotásával egyidejűleg létrejön annak témája is. Ezt tekintem belső témának (továbbiakban témának). A téma megszületésének feltételeit és szempontjait, annak „klímáját” helyezi a dolgozat a boncaszitalra. Ez alatt egy bonyolult kognitív és érzelmi folyamatot értek, amelyet a dolgozat több irányból közelít meg, majd ad választ látszólag véletlenszerű és érthetetlen jelenségekre. A disszertáció egy általános képet igyekszik nyújtani a témaválasztás problematikájáról, illetve felteszi a kérdést, hogy a mű témája magyarázható-e az a művészt érintő létfeltételekkel.

3. A kutatásról

A dolgozat megírásához felhasznált irodalmi források, amelyek a tárgy pontosabb megvilágítását szolgálják, a művészettörténet, történelem, szociológia és pszichológia területeihez kapcsolódnak. A tartalmat arányosan próbáltam kiegészíteni múltbéli és kortárs hivatkozásokkal. Ezek képezik az értekezés információs alapjait. A tudományos forrásokat szépirodalmi, és képzőművészeti példákkal egészítettem ki, különösen ott, ahol úgy éreztem, hogy azok a tartalmat érzékletesen illusztrálják. A kutatás során a hazai és nemzetközi szakirodalomban nem találtam olyan példákat, amelyek konkrétan és széleskörűen a disszertáció témájával, tehát a műtéma megszületésének körülményeivel foglalkoznának. Ugyanakkor számos irodalmi műben, folyóiratcikkekben, internetes oldalakon találtam olyan forrásokat, amelyek közvetve vagy közvetlenül összefüggésbe hozhatók az értekezés témájával. Ezeket indokolt esetben beemeltem a tartalomba. A vonatkozó források, részgondolatok segítettek véleményem megformálásában.

4. Az értekezés felépítése

A műalkotás belső témája

4.1. A tárgy meghatározása (Mit tekintünk a műalkotás témájának?)

A kép tárgya, mint a mű témája. Az inspiráció és a téma viszonya. A közvetíteni kívánt üzenet és a téma együttállása. A stílus és téma összefüggése.

4.2. A műalkotások témáinak történelmi aspektusai.

Ebben a fejezetben szükséges áttekinteni a történelmi korszakok meghatározó képzőművészeti témaköreit, ha nem is a teljesség igényével. Erre azért van szükség, mert a vonatkozó tudományterületekből eredő szempontok nem különíthetők el egymástól, tehát egymás összefüggéseiben értelmezhetőek, gondolok itt például arra, hogy művészettörténeti kérdéseket nem lehet függetleníteni a történelemtől.

4.3. Szociológiai vonatkozások.

A művész és a társadalom viszonya kerül elemzésre ebben a fejezetben. A világnézeti összefüggések tárgyalását követően alfejezetekre tagozódik a művészi téma szociológiai kategóriáinak kifejtése.

4.4. A művészi inspiráció lelki feltételei.

Ebben a fejezetben kidolgozásra kerülnek a tárgy pszichológiai aspektusai. A történelmi és társadalmi összefüggéseket követően részletezésre kerülnek a művészi téma megválasztásának pszichológiai feltételei, beleértve a legújabb kreativitáselemző kutatások eredményeit, a pszichózis és zsenialitás viszonyát, valamint az érzelmek létrejöttének magyarázatát az alkotói folyamat összefüggésében.

4.5. A jövő lehetséges útjai. A műalkotás témájának jövőbeli alakulása. Hálózatelmélet.

4.6. Összegzés, konklúzió

4.1. A tárgy meghatározása – mit tekintünk a műalkotás témájának?

Összefoglaló fogalom a témakör, ami alatt a művek csoportba sorolását értjük ábrázolt motívumuk szerint, mint például: csendélet, tájkép, akt, szentkép stb. Azonos témakörök különböző korszakokban és viszonyok között eltérő tartalmúak. *„A téma a tartalom tárgyszerűen adott jellemzője, esztétikai értelemben annak összetevője, egységben az eszmei mondanivalóval, ami a forma révén jelenik meg”* (wikipédia) Ez a nyakatekert definíció pontosnak tűnik, mégsem érezzük kielégítőnek. Meg kell vizsgálnunk, hogy a műalkotás témája és a tárgya mennyiben korrelál egymással. A kettő nem feltétlenül azonos, sőt inkább nem az. A viszony hasonló a forma - tartalom összefüggésével. A képnek – ha egy festményre gondolunk – a tárgya az ábrázolt motívum, vagy azok összessége, amelyek vizuálisan észlelhetőek a kép kétdimenziós terében. A motívumok komponálása során azok alá és fölé rendelődnek. A mű tárgyában benne rejlik annak témája, viszont nem azonos azzal. *„Abból, hogy a görög szobrászat ugyanazt a motívumot formálta évszázadokon át s a renaissance képzés ugyanazt a Madonnát nemzedékről nemzedékre, nem azt következtethetjük, hogy az a görög motívum és az a Madonna azért ismétlődhet folyton, mert annak a valaminek a „témája”, ami mögöttük van, s éppen azért ismétlődik, mert fontos neki – hanem azt, hogy mivel a művészet állandóan azt a motívumot formálja, egészen mindegy, mi is az: a Madonna-e vagy a sokat emlegetett káposztafej. Azt hittük, a „téma” csak az a görög atlétaalak, vagy Szűz Mária a gyermekkel, amit első pillantásra felismerünk, s a többi, hogy hogyan van megmintázva vagy megfestve, az a művészet, az a forma, s csak az a fontos. És nem láttuk és nem értettük meg, hogy abban az atlétában vagy Madonnában, mint „témában”, ugyanaz a valami szólal meg, ami mint művészetben vagy formában, s hogy a tulajdonképpeni téma nem annak az alaknak empirikus adottsága, hanem amit az a valami benne és általa mond”* (Fülep Lajos: *Művészet és világnézet. Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976, 263.old.*). Fülep Lajos Max Liebermann híres mondatára utalva, miszerint – Egy jól megfestett káposztafej becsesebb, mint egy rosszul megfestett madonnafej. – azt érzékelteti, hogy a művészileg kvalitásos alkotások, illetve azok témái magukban hordozzák az adott kor világnézetét, azt a „valamit”, és ebben a tekintetben lényegtelen, hogy mi az ábrázolt motívum. Ugyanakkor az azonos motívumok különböző történelmi korszakokban különböző jelentéssel bírnak. Nem ugyanazt jelenti Apollo és Daphne egy görög vázán, mint Bernini szoborkompozícióján. A fentiekből következik, hogy témájuk sem azonos. Ha saját munkáim általános motívumkészletét összevetem más korok alkotásainak hasonló motívumkészletével, az előbbi megállapítást helytállóan vélem. Évek óta festek gyárakat, ipartelepeket. Számtalan alkotó fantáziáját megmozgatta az ipar látványa. Tehát e témakörnek mára már nagy hagyománya van. Seurat fürdőzői mögött már láthatóak a füstölgő kémények, Lionel Walden Vasgyár című képén már maga az üzem a fő motívum. A Szocreál művészet egyik alaptémája az ipar, illetve a dolgozó munkás ábrázolása. A kortárs Alessandro Papetti-nél futurisztikus elmosódottságban jelenik meg az ipari táj, és a végtelenségig sorolhatnám a példákat. Így ír Hemrik László 2009-ben a Fészek Galériában rendezett kiállításomról: *„A művész jellemzően a külső világot, a felszínt mutatja meg, mert amögött alig történik valami – jelenleg*

legalábbis. Hol van már az idő, amikor például Breznay Józsefet a gyár, az üzemcsarnok zajos, zakatoló világa foglalkoztatta (Gyár, 1960)? (Hemrik László: Átutazóban, Új művészet, XX. évf. 8. szám, 2009, 42. old.).



1. kép. Szabó Ábel: Ideális táj alakok nélkül, olaj-vászon, 127x174cm, 2010-2011

A művészetnek megvan az a képessége, hogy a formát leválasztja a tartalomtól, mindegy megfosztva azt annak lényegétől. Művészeti korszakok felhígulásakor tapasztaljuk, hogy a „témák” elveszítik belső lényegüket. A „l’art pour l’art” vonatkozásában is igaz ez az állítás, történetesen a témát egyfajta nyugnek tekinti, amitől meg kell szabadulni, viszont ettől a mű dekorációvá redukálódik. A műalkotás konkrét témájának megválasztása világnézetileg meghatározott, azonban ugyanazon téma eltérő eszmei mondanivalóhoz kapcsolódva eltérő tartalmat fejez ki. A műalkotás témájának megválasztása szoros korrelációt mutat az alkotó belső, személyiségéhez köthető vonásaival. Hogy ezt az állítást érthetővé tegyük, a mű témájának fogalomkörét árnyaltan kell megközelítenünk.

Meghatározható-e egyértelműen a műalkotás témája? Könnyen azonosíthatjuk például, hogy egy képen a művész szobájának részletét látjuk, de mi a helyzet az absztrakt művek esetében? Malevics Fekete négyzet fehér alapon című festménye nem pusztán egy fekete négyzetről szól. De még a figurális művek esetében is rendkívül ellentmondásos dolgokkal találkozhatunk. A Velencei Akadémián látható Veronese festmény, a Lakoma Lévi házában

sem az Utolsó vacsora jelenetet örökíti meg. A kép nem sok viszonyt sejtet a vámszedő Lévivel, a későbbi Máté apostollal. A mester műve inkább a felvilágosodással és az új művészetszemlélettel hozható összefüggésbe. Ezekből a példákban is kitűnik, hogy mennyire nehéz a művészeti alkotások témáit meghatározni.

A fentiekből következik, hogy széles perspektíva nyílik a dolgozat tárgyának értelmezéséhez, viszont megoldhatatlan feladatnak tűnik kiigazodni a vonatkozó szempontok sokaságának labirintusából. Úgy gondolom, hogy témának inkább lehetne nevezni a belülről jövő kifejezési szándékot, az alkotást kiváltó művészi élményt, mint az ábrázolandó elemet. A téma lehet bármilyen dolog, felületes gondolat, közhely stb. Van egy mondás, hogy a téma az utcán hever. Viszont az művészi az élménytől válik. A témaválasztás szellemi feltételeinek alapja egyrészt belső, a művészen lejátszódó pszichológiai, másrészt az úgynevezett külső, főként a művész és társadalom viszonyából adódó szociológiai tényezők, amelyek meghatározóak a művészi élmény tekintetében. Úgy lehetne helyesbíteni azt a mondatot, hogy a festő képet fest, hogy inkább egy élményt fest. A kép csupán az alkotás fizikai értelemben vett tárgyi megjelenése, ami nem nélkülözhető, hiszen azon keresztül válik láthatóvá. A téma tehát nem ürügye a képnek, hanem annak belső összetevője. Az ábrázolt motívum viszont lehet az, ami egyben láthatatlanná, ugyanakkor kifejezhetővé is teszi a témát.

A műtárgyelemzés kénytelen a fogalmakat szétválasztani. Nem tudja azokat egységükben közvetíteni. Leggyakoribb a forma és a tartalom szétválasztása. A művészetben viszont ezek a fogalmak egymást feltételezik és egységben érvényesülnek.

4.2. A műalkotások témáinak történelmi aspektusai

Hauser Arnold úgy látja, hogy a művészet helyzetét mindig az adott történelmi és társadalmi viszonyok határozták meg. Ezt úgy is érthetjük, hogy a képzőművészeti alkotások az adott társadalmi „attitűd” képi replikái. Évezredek át a művészet a fennálló uralkodó társadalmi réteg ideológiáját volt hivatva igazolni. Ahogyan az ideológiák és a hatalmi csoportosulások alakultak, az szerint változott a művészet is. Az ókori hadurak és királyok udvarai, a görög és római arisztokrácia, a középkori kolostorműhelyek, a nemesség és a gótika korában kialakuló polgárság, az egyház, a burzsoázia stb. mecénásként és a művészek kenyéradó gazdáiként elvárták a művészeketől, hogy művészetükkel azt az ideológiát szolgálják, ami a hatalmuk és gazdagságuk jogosságát igazolta. Ehhez különböző eszközöket alkalmaztak, attól függően, hogy milyenek voltak az adott rendszer sajátosságai. A művészeti alkotások immanensen tükrözték a korszakok világnézeti és ideológiai sajátosságait, sőt, időnként a propaganda eszközeiként is szolgáltak. Itt különbséget kell tenni propaganda és ideológia között, amit Hauser Arnold pontosan megfogalmaz. *„Szilárd politikai, társadalmi rendszerek propaganda- műfajokkal, dicshimnusszal és publicisztikával, hatalmuk és gazdagságuk fitogtatásával fedezik szükségleteiket. A közvélemény befolyásolására szánt művészi eszközök*

tekintetében; alattvalóik manipulálására nyílt propaganda helyett agyafűrt ideológiákat csak olyan kormányzatok és társadalmak használnak, amelyek védekezni és mentegetőzni, csalni és ámítani kénytelenek. A propaganda fennhangon és magabiztosan hirdeti a maga igazát, az ideológiák érvelnek, bizonygatnak és alkudoznak. A propaganda egyszerűen nem hajlandó tudomásul venni, hogy az általa dicsőített értékek és érdemek netán vitathatók.” (Hauser Arnold: A művészet szociológiája (Soziologie der Kunst), Gondolat, Budapest, 1982, 261. old.). A későbbiekben szó lesz arról, ami az idézet első részét illeti, hogy korunkban propaganda célokra mennyiben vesznek igénybe művészi eszközöket, valamint amiket igénybe vesznek mennyiben tekinthetők művészi eszközöknek.

Nem merném kijelenteni, hogy a műalkotások elsősorban az adott korszak ideológiai tükörképei. Bizonyára azok is. Ugyanakkor a művészi intenciók általában nem ideológiai természetűek, tehát amennyiben tükrözik is azokat, szerencsés esetben nem szándékosak, másképpen a propaganda vegytiszta eszközei volnának. A dolgozat nem foglalkozik a műalkotás témájának politikai összefüggéseivel, viszont tisztában vagyunk azzal, hogy a politika befolyásolja, esetenként meghatározza a témaválasztást. Visszatekintve a múltba azt látjuk, hogy a művészet megfelel valamilyen normáknak, még akkor is, ha láthatóan szembeszegülő, lázadó. A politika mindig mozgásban van, és annak megfelelően üzeneteket közvetít. Vegyük példának a kortárs nyugati kultúrát, ami egyetemes értéknek tekint az individualitásra. A rendre változó politikai üzenetek ennek a megállapításnak az érvényességén semmit nem változtatnak. Magáról az individuumból alkotott értelmezés változik. A változás szinkronban van a képzőművészet alakulásával, nem mintha a művészek hűen követnék a politikai eseményeket és alávetnék magukat azoknak, hanem valószínűleg a releváns alkotások kerülnek a figyelem középpontjába. „A 60-as években a politikai egyenjogúság és polgári egyenlőség érdekében vívott harc sikeres volt, ugyanakkor nem bizonyult elégnek, illetve eredményesnek...A dialógus helyett tapasztalt formális egyenjogúság hisztérikus emlegetésével mindössze a kulturális szeparatizmus diadala érhető el, de más nem...A kulturális egyenjogúság, a multikulturalitás dialógust jelent, a Másik realitásának megértését, érzéki valóságának, evidenciájának tapasztalatát” (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncasztalon*, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 10. old.). György arra utal, hogy az egyenlőség kivívása önmagában nem teremtette meg az identitás felvállalásának lehetőségét. Itt a különböző kisebbségek és identitások elismerésért vívott küzdelemről van szó, ami mára politikai kérdéssé vált.

Amennyiben a témaválasztás mögött rejlő intenciókra vagyunk kíváncsiak, nincs könnyű dolgunk. Viszont ha olyan alkotásokat vizsgálunk, amelyek készítését nem elsősorban a művész belső, esztétikai alapú igényei motiválták, hanem például azt a politikai propaganda eszközeinek szánták, akkor a kérdés sokkal világosabb. Ilyen esetben a következő motivációs tényezők lehetnek: anyagi haszonszerzés és érvényesülés, ideológiai meggyőződés, vagy adott esetben a retorziótól való félelem, illetve több együtt. Sokan hallhattak történeteket, hogy mennyire tartottak a szobrászok attól, hogy rájuk bízják a Sztálin szobor elkészítését. Általában nem ilyen szélsőséges körülmények hívják életre a műveket. Gyakran nehéz megítélni, hogy hol van a határ, ameddig a művészeti alkotás pusztán hordozója bizonyos

ideológiának, vagy pedig már propagandaeszköznek tekinthető. Talán ott, ahol a rejtett üzenetek leplezetlenül direkt közleményekké redukálódnak. Ennek felismerése, véleményem szerint, éppen az aktuális jelen művészetében a legnehezebb.

Mindenesetre a műalkotás abszolút „tisztasága”, azaz a politikától való teljes függetlensége úgy tűnik nem lehetséges. Ez a történelmet átívelő általánosítás (szándékosan nem nevezem igazságnak) korunkra is érvényes. *„A kortárs művészeknek, ha elfogadják, ha nem, meg kell érteniük, hogy a műalkotás: hatalmi eszköz, s nem is annyira ideológiai üzeneteinek köszönhetően, hanem mert a későkapitalizmus kultúrájában bizonyos feltételek között és bizonyos technológiák révén a reprezentációs eszköznek, azaz magának a képnek, a sokszorosított műalkotásnak van autoritatív szerepe”* (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncaszalonon*, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 20. old.). György megállapítja, hogy puszta ábrázolás nincs. Minden ábrázolás, mint reprezentáció elkerülhetetlenül szimbolikus és politikai tett is, és ebben az értelemben közvetlenül hatalmi kérdés. A hatalom reprezentációja, illetve a reprezentáció birtoklása kerül Barbara Kruger, Hans Haacke, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Sherrie Levine művészetének tárgyává. A globális multimédia korában a kommunikációs csatornát, illetve annak szabályait az egyik fél birtokolja és felügyeli. Ahhoz, hogy részt vegyünk a társalgásban, a nyilvánvaló egyenlőtlenség mellett, ezt a tényt el kell fogadnunk. Tehát a műalkotás médiuma, a közvetítés nyelve eleve meghatározott, ilyen értelemben a mű a kommunikációs rendszer foglya. A kisajátítás művészete (appropriation art) elfogadja a feltételeket, ugyanakkor kisajátítja a befolyásolás eszközeit, amivel kritikát gyakorol magára a rendszerre. *„Barbara Kruger átlátta, hogy a társadalmi realitás semmi egyéb, mint a reprezentáció hatalmi viszonyai közti eligazodás és eligazítás”* (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncaszalonon*, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 34. old.).

Az udvari kőfaragótól és költőtől az egyházi megbízatásokon át, a szabadpiacból élő művészekig hosszú az út, akárcsak az udvari kolostorműhelyek mesterein, a céhes festőműhelyeken, a királyi udvarok műhelyein, a szolgálattól a megbízásokon és megrendeléseken keresztül a kizárólag egyéni szellemi döntésen alapuló alkotói munkáig. Az individuum művészettörténeti folyamata szorosán összekapcsolódik ezzel az úttal. A művészi individuum minden korszakban létezett, még az autoriter rendszerű társadalmakban is. Mégis a műalkotás témájának szabad megválasztása feltételezi a művészi individuum meglétét. Az első szignált képzőművészeti alkotás Aristonothos vázája volt i.e. 675-650 között. A hellenisztikus kor óta a XVI. századra értékelődik fel jelentősen a felvállalt és megmutatott művészi individuum. Amíg a quattrocento festői még komoly anyagi gondokkal voltak kénytelenek szembenézni, a következő évszázadban a polihisztor szupersztár lép színpadra, akinek munkájáért óriási verseny alakul ki az udvarok között. Alkalmazóik költségeket nem kímélve, esedeznek annak kegyeiért. A Dürer önarcképek ezt a helyzetet igazolják. (Maga az önarckép, mint önálló művészi téma megjelenése sem véletlenül erre az időszakra tehető.) A korabeli portrék erős, öntudatos és magabiztos ember képét sugározzák. Az arckifejezések és az érzelmek ábrázolása nem csak a reneszánsz sajátossága. Szinte minden korban jelen van. A

korai barokk már kultuszt csinál az érzelmekből, amelyek kifejezéséhez ábrázolási módszereket fejleszt ki.

Ha visszatekintünk a romanika korára, az lehet az érzésünk, hogy az élet minden szegmensét áthatja a vallásosság. Feltehetően ez nem így volt. Akkor is születtek világias artefaktumok, viszont a legmagasabb esztétikai színvonalú műtárgyak a kolostorműhelyekben készültek, és ezek őrződtek meg. A kolostorok, mint a civilizáció őrei és letéteményesei csekély kapcsolatot tartottak fenn a külvilággal. Ők rendelkeztek a kultúra privilégiumával, örködték afelett. A változás a gótika korában indult a városiasodással. Vándorműhelyek járták Európát, akik pénzért vállaltak megbízásokat, építették a katedrálisokat. Festőműhelyek készítették a szárnyasoltárokat, gyakran a donátor megbízásából. Egy magyar vonatkozású művet említenék, Jan van Eyck: Szűz Mária a kis Jézussal (*Frick Collection, New York City*). Jobboldalon Árpád-házi Szent Erzsébet visszaadja a koronát, hogy apáca lehessen. Baloldalon a donátor, méretarányosan! megfestve a többi szereplővel, átszellemülten és alázatosan tekint fel a Szent Szűzre. Az a jelenség, hogy a donátor, mint világi személy, egyenrangú szereplőként, legalábbis kompozíciós értelemben, a festményre kerül, egy individualizációs folyamat kezdeteként értelmezhető. (Amennyiben visszatekintünk az értekezésnek A tárgy meghatározása című fejezetére és felidézzük Fülep Lajos művészetfilozófiai gondolatait, megállapíthatjuk, hogy a mű témája nem pusztán a Madonna empirikus megjelenése.)

Mérföldkőnek tekinthető a műkereskedelmi vállalkozások megjelenése. Az itáliai reneszánsz korában válik szokássá, hogy a művész és vásárló közé közvetítő személy ékelődik be. Giovanni Battista della Palla volt az első a műkereskedők között, aki beírta magát a történelembe. Halhatatlanná válik azáltal, hogy bekerül Giorgio Vasari A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete című művébe annak köszönhetően, hogy a korabeli nagy mesterek műveit eladta a francia királynak. Negatív személyként kerül be a köztudatba. Csalás és árulás vádjával a pisai börtönben raboskodik, ahol lefejezik, vagy öngyilkos lesz. Feltehetően jelentős szerepet játszik annak a negatív sztereotípiának kialakulásában, ami a mai napig gyakran kíséri a műkereskedők tevékenységét. A XVIII. században, egyszerűen csak „luxus kereskedő”-nek titulált francia Lazare Duvaux üzletét 1748-58 között működtette és tevékenysége számos fontos információkkal segíti a mai tudósokat a korabeli tárgyak és „luxuscikkek” kutatásában. (forrás: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-art-dealing>). A XVII. századi Hollandiában az alkotások már túlnyomóan kereskedők közreműködésével cseréltek gazdát. Megjelenésük előtt eladásra váró műtárgyak nem voltak készleten. A művek csak megrendelésre készültek, előre meghatározott helyre és méretben, kápolnába, templomokba, palotákba, stb. Ehhez képest a művészi szuverenitás későbbi felértékelődésével a megrendelő már csak az alkotó személyét választotta meg anélkül, hogy beleszólt volna a művész munkájába. A XVI. századra megjelent a művészi öntudat és becsvágy. E században már műkereskedő ügynökök hálózták be Európát. Elkezdődött a befektetési célú képvásárlás. Viszont még mindig a reneszánsz fejedelmi udvarok tekinthetők a kultúra letéteményeseinek, szemben az újjgazdag és gyakran műveletlen kalmárokkal. Ahhoz, hogy fenntartsák a kultúrmonopóliumot, a humanisták a latint használják a nemzeti nyelvek helyett. Később a kultúra monopóliumát fokozatosan átveszi a polgárság. Már

Caravaggio is igénybe vette egy bizonyos Valentino nevű műkereskedő szolgáltatásait, aki eladta a mester néhány képét. A XVII. században a „tudományos forradalom” („*Scientific Revolution*” Yuval Noah Harari: *Homo Deus, Vintage, London, 2019*) és világkereskedelem kialakulása olyan változásokat hozott, hogy a megerősödött polgárság átvette az arisztokráciától a befolyást a művészet „ellenőrzése” felett, legalábbis a protestáns területeken. (A katolikus területeken továbbra is a fejedelmi udvarok voltak a bőkezű mecénások. Például Hollandiával ellentétben a Habsburg uralkodású Flandriában az ellenreformáció ideológiáját reprezentáló művészet születik. Ezt a történelmi helyzetet mutatta be a Szépművészeti Múzeum, Rubens és van Dyck művészetén keresztül 2019 őszén)

A művészet demokratizálódási folyamata a XVII. századi Hollandiában éri el tetőfokát, ahol az egyházi megrendelések gyakorlatilag megszűnnek. Mindenképpen szükséges megjegyezni, hogy a művészet abszolút demokratizálódása nem lehetséges, amennyiben a folyamat a művészet teljes függetlenségben csúcsosodik ki. Ennek feltétele a világnézettől független forma létezése, viszont ilyen nincs. „*Nem létezik olyan gazdasági-társadalmi helyzet vagy egyéni kifejezési törekvés, mely az adott műfajok és stílusirányzatok határain kívül nyilatkozhatna meg a művészetben.*” (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, (Soziologie der Kunst), Gondolat, Budapest, 1982, 249.old.*). Helyesebb lenne a művész független státusáról, és mai kifejezéssel élve, a művészeti élet demokratizálódásáról beszélni. Ezzel a megállapítással, hogy nem létezik társadalomtól „mentes” művészet, nem áll szándékomban lerombolni a művész újító és teremtő erejébe vetett általános hitet. A szabad piac érvényesíti a kereslet kínálat törvényét a művészet területén is, főleg a korabeli Hollandiában. A festő céhek ideig-óráig próbálnak ellenállni, fenntartani kereskedelmi privilégiumaikat, a túlkínálatból adódó károokra és a minőség garanciájára hivatkozva, sikertelenül. Salomon van Ruysdaelnek és a hozzá kötődő festő kollégáknak 1664-ben sikerül meggyőzni Haarlem polgármesterét, hogy árverezésre bocsáthassák műveiket, azzal érvelve, hogy felkeltik a polgárok érdeklődését a művészet iránt. Ettől a ponttól kezdődően beszélhetünk a mai értelemben vett modern művészeti piacról. Rövid időn belül a művészeti termékek túltermelésével kellett a holland kortársaknak számolniuk. A festők, főleg a kereskedők nyomására „szakosodtak”, védve a piacon kivívott pozíciójukat. Gondoljunk Aelbert Cuyp festészetére, aki nagyjából csak teheneket és vitorlásokat festett. Szinte már abszurdnak látszik, hogy egy adott gazdasági helyzet mennyire befolyásolni tudja a művészeti alkotások tematikáját. A túlkínálat következtében az akkori világ leggazdagabb országában művészek tömege lett kénytelen szembenézni a szegénységgel. A felszabadult individuum megtapasztalja a feleslegesség érzését, ami a művészek egzisztencia élményének mai napig meghatározó érzésévé vált. Ebben a helyzetben, tekintettel a művészek számának jelentős nagyságára Hollandiában, megszületik a művész proletariátus. A korábbi évszázadokban a siker záloga leginkább a képességen, tudáson és tehetségen múlt. Rembrandt nyomora hűen szemlélteti a korabeli viszonyokat. A nélkülözés, bizonytalanság és a mellőzöttség okozta szorongás, mint járulékos plusz végigkíséri a művészi alapélményt a következő századokban. A reneszánsz kori válságtüneteket, az egyházszakadás és reformáció során elszenvedett veszteségeket, a korai barokk megpróbálta művészi eszközökkel enyhíteni. Az emocionális megoldásoknak a manierizmus vetett véget egy rövid időre. A manierizmus nemzetközi stílus a heterogén, változatos nemzeti variációkra tagozódó barokkhoz képest. Ebben a különös

történelmi helyzetben három korstílus egyszerre van jelen; a késői reneszánsz, manierizmus és barokk. A barokk „érzelmessége” nem igazán illeszkedik e témához, mert inkább az ideológia közvetítésének hatásos eszköze a szélesebb néprétegek felé, és nem egyéni lelkiállapotok kifejezésére irányuló szándék. Ebben az értelemben a reneszánsz sem az, annak ellenére, hogy művészetében, mint szerves tényező kifejeződik az individuum. Később az abszolutista monarchiák alkalmaztak udvari művészeket, de a fennálló hatalom ideológia reprezentálása mellett, a szórakoztatás is a feladatuk volt. A művészek mind inkább a polgárok kegyeire szorultak, és a korabeli műkereskedő rendszereken keresztül jutottak jövedelemhez. Ez pozitív folyamatként is értelmezhető, mert a polgárság egy heterogén, és tagjai számát tekintve jóval nagyobb létszámú társadalmi osztály, mint az arisztokrácia. Igényei változatosabbak az utóbbiakéhoz képest, habár nincs még birtokában annak a felhalmozott műveltségnek, amelyet az arisztokrácia a magáénak tudhat. A szabadpiacon senki nem írja elő, hogy ki mit alkosson. Elfogadhatja a kereskedő elvárásait a művész, de az ismeretlen vevő akkor is a kénye kedve szerint válogat, gyakran megfelelő műveltség hiányában a gyengébb színvonalú műtárgyat választva. A probléma feloldásaként egész közvetítő rendszerek születnek. Megjelennek a kereskedők mellett a szakértők és kritikusok. Hogy intellektuális mederbe tereljék a művészeti életet, életre hívják az akadémiákat a XIX. század elején. Annak ellenére, hogy az akadémiák nagymértékben hozzájárultak a korszak szellemi vívmányaihoz, mégsem sikerült átfogóan megvalósítani céljaikat. Egy új jelenség üti fel a fejét a században. A társadalom és a művészet elszakad egymástól. A kapitalista uralkodó réteg, amit Balzac regényeiből ismerhetünk, a művészetet vagyona és befolyása fitogtatására használja fel. Vannak, akik nem hajlandóak közösséget vállalni azzal a társadalmi berendezkedéssel, amelyben élnek, gondolok itt Delacroixra, Daumier-re, a barbizoniakra, Coubret-re. Az eklekticizmust, a korabeli elfogadott stílusirányzatot képviselő művészek produktumai a Grand Salon-ban kerülnek évente bemutatásra. Az 1887-es Salon fő attrakciója Emmanuel Frémiet Nőrabló gorilla című szobra volt. A szobrász, aki III. Napóleon kedvenc művésze státusának örvendhetett, egy gorilla karjaiban tehetetlenül vergődő törékeny hölgyet mintáz meg. A szoborból árad az erotika, főleg ahogyan a nőalak mellei a gorilla testéhez préselődnek. A művet Becsület érdeméremmel díjazták. A művészettörténet időközben megfosztotta a szobrot kánoni pozíciójától, de annak máig tartó hatása vitathatatlan. Valószínűleg alapötletként szolgálhatott számos későbbi hollywoodi film témájához. A művészek megszabadultak a megrendelői és megbízói kötöttségektől. Ennek a szabadságnak az anyagi bizonytalanság lett az ára. Nem vitás, hogy mára a művész kivívta teljes függetlenségét, olyannyira, hogy a XXI. században megrendelésre készített műveket aligha tartjuk művészileg hitelesnek. Az ilyen műveket gyanúval illetjük, és úgy gondoljuk, hogy esetükben a művészi hozzájárulás eltörpül a megrendelőihez képest. Elvárjuk a művésztől az egyéni kezdeményezést és a teljes alkotói függetlenséget. Még ami legalább ennyire fontos, az elszemélytelenedés jelensége a vevő és a művész között. A műalkotások közvetítőn keresztül cserélnek gazdát. A művészetet fogyasztók és művészetet alkotók közötti új viszony elindítja azt a folyamatot, ami a művész társadalomtól való elidegenedésében, vagy legalábbis ennek az érzésében csúcsosodik ki. A művész elidegenedése és függetlenedése a társadalomtól alapvetően nem lehetséges, mivel senki nem tudja kiszakítani magát abból a kontextusból, amiben él. A látszólagos függetlenségnek az a magyarázata, hogy nincs a

társadalomnak olyan rétege, amivel a művész azonosulni tud fenntartások nélkül. Ezt megelőzi egy bizalmatlansági tényező. (Eredendően a művészet a kölcsönös megértés és érintkezés szükségletének kielégítését szolgálta.) „*A patrónusok és megbízók bizalmatlansága a művésszel szemben legalább annyira jogosult, mint az a gyanakvás, amellyel az alkalmazott vagy megbízott művész tekint uraira és vevőire. Dicsérik egymást, hízelegnek, és ezt cserében el is várják egymástól, de igazán szívélyes viszonyba ritkán kerülnek.*” (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, (Soziologie der Kunst), Gondolat, Budapest, 1982, 624. old.*). A művész a társadalommal szemben pozicionálja magát, ahogyan az intézményrendszerrel és a konvenciókkal is. Utálja a társadalmat, amiben él. „*Az alkotói szubjektumát másoktól elszigeteli, és arra készíti, hogy minden ízében önös mikrokozmoszában élje ki ösztöneit.*” (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, (Soziologie der Kunst), Gondolat, Budapest, 1982, 623. old.*). A XIX. század második felét a „kivonulás” korának is tartjuk. A művészek kolóniákat, művésztelepeket hoznak létre nagyobb közösségektől elszigetelten. A posztromantika kor gazdasági elitje és az impresszionisták közönsége hatalmas vagyon felett rendelkezett, de ahogy Walter Benjamin megjegyezte, „Nem volt méltósága adni”. Felbukkannak a bohémek és dandyk. Az előbbieket a polgárság, míg az utóbbiak az arisztokrácia ideológiáját érzik közelebb magukéhoz. Közös vonásuk az, hogy nincs pénzük. A romantika korában egy furcsa helyzet áll elő. A művész gyűlöli a polgárságot, kritizálja, kifigurázza, nyilvánosan utálja azokat, akikből egyébként él. A polgárság ellenben elvárja és láthatóan élvezi, hogy kritizálva van. A francia forradalom utáni kiábrándulás hozzájárulhatott ahhoz, hogy a művészek elvonulnak, „abnormális” magatartásokat öltenek magukra. Divatos lett az extravagancia. A társadalom is elkülöníti a művészt a maga egészétől. Az elidegenedett művész attitűdhöz olyan fogalmakat társítanak, mint beteg, furcsa, örült stb. „*A romantikáé a felelősség a művészi abnormalitásnak azért a túlhajtott elképzeléséért, amely a „lángész és örült” címszó alatt került forgalomba.*” (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, (Soziologie der Kunst), Gondolat, Budapest, 1982, 145. old.*).

4.2.1. Egy más történelmi megközelítés

Amennyiben a problémát egy más történelmi aspektusból közelítjük meg, az előbbiekhöz hasonló következtetéseket vonhatunk le. Yuval Noah Harari a Homo Deus című könyvében a tudás, mint olyan értelmezését, történelmi korszakokhoz kötve, háromféleképpen különbözteti meg. A középkori Európában a képlet a következő: tudás = Szentírás x logika. Bármilyen polémia esetén, vagy ha csak egyszerűen választ kerestek egy fontos kérdésre, a Szentírás tanulmányozásával, logikai érveket ütköztetve találták meg a megoldást. Tudósok, gyakran évekig szent szövegeket vizsgálva jutottak eredményre. A felvilágosodás korát a tudományos forradalom korának nevezi, ahol a tudás a felhalmozott tapasztalatok és a matematika törvényszerűségek konstellációjának eredménye volt. Ha gyakorlati problémákkal kellett szembenézni, például meghatározni a Föld alakját vagy építeni egy hidat, esetleg gyógy módot találni egy betegségre, akkor a tapasztalati adatokat matematikai analízis alá vetették. Etikái

kérdésekre, mint válasz, abortusz, öngyilkosság stb., továbbra is a Szentírás segítségével próbáltak választ találni. A humanista forradalom, ami Harari szerint jelenleg is érvényben van, a tudást a következőképpen definiálja: tudás = tapasztalat x érzékenység. Ha szeretnénk választ találni egy etikai problémára, akkor a saját tapasztalatainkat belső érzékenységünk eszközével vizsgáljuk meg. Ez a gyakorlatban annyit jelent, hogy az eddigi évek során felhalmozott élményeinket, kiélesítve érzékenységünket, találjuk meg a helyes választ. Ebben az esetben Harari a tapasztalat alatt nem az atomok, elektromágneses hullámok vagy fehérjék ismeretét érti, hanem az egyén belső élménytárát, amely érzésekből, érzelmekből és gondolatokból áll össze. A szenzitivitás két dolgot jelent. Egyrésztől figyelmet fordítunk érzéseinkre, érzelmeinkre és gondolatainkra, másrésztől pedig hagyjuk azokat hatni ránk. A XIX. század elején Wilhelm von Humboldt, akit a modern oktatási rendszer előfutáraként tartanak számon, megállapította, hogy az élet értelme nem más, mint tudássá átlényegíteni a személyes tapasztalatokat. A humanisták sokkal inkább az érzésekre fókuszálnak, mint a tettek. Harari háborút ábrázoló festmények összehasonlításával szemlélteti gondolatait. A Fehér hegyi csata 1620 novemberében című festmény, alkotója Pier Sanders, a katolikusok győzelmét ünnepli a protestánsok felett a Harminc éves háborúban. A csapatok geometrikus rendben elhelyezkedve, akárcsak egy sakkjátszma illusztrálják az eseményt. A több száz vagy ezer figura egyformán aprónak látszik, habár közelről szemlélve a festményt, részleteiben élethűen van megfestve, akárcsak a halál és sebesülés jelenetek is. Felül angyalok repkednek a levegőben zászlót tartva, amin a csata jelentősége van elmagyarázva. Tehát a halál és a szenvedés szükséges velejárója az ütközetnek, ebből adódóan jelentőségük eltölpül a magasabb cél mellett, történetesen, hogy Isten segítségével II. Ferdinánd császár legyőzi az ellenséget. Ehhez képest a 20. században Otto Dix Háború című műve az egyén által átélt borzalmakat helyezi tartalmi középpontba, azokat az érzéseket, amelyeket az egyén megtapasztalhat ilyen helyzetekben. A lövészárkok világát és a halál horrorisztikus élményét mutatja meg. Lényegtelen, hogy miért és mi célból van a háború, és aki elrendeli téved, mert az ember számára az elviselhetetlen. Goya A háború borzalmi című grafikai sorozata is az egyén által megélt élményt közvetíti. Ha felidézzük Hamingwaytól a Búcsú a fegyverektől vagy Hellertől A 22-es csapdája című regényeket rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy indifferens ki nyeri meg a háborút, vagy az mi okból indult. Egyetlen dolog fontos, a szubjektív élmény és tapasztalat. Ezeknek az alkotásoknak művészi témái kevésbé a háború, hanem inkább az egyéni élmény ábrázolása. „*The Humanist focus on feelings and experiences, rather than deeds, transformed art. Wordsworth, Dostoevsky, Dickens and Zola cared little for brave knights and derring-do; instead they described how ordinary labourers and housewives felt. Some people believe that Joice's Ulysses represents the apogee of this modern focus on the inner life rather than external actions.*” (Yuval Noah Harari: *Homo Deus*, Vintage, London, 2017, p. 281.). A személyes élmény humanista ideológiája legmarkánsabban talán az Ulyssesben nyilvánul meg.

Ugyanakkor árnyaltabban kell megközelítenünk az egyéni prioritások elsődlegességét. Az individuumnak, mint olyannak az elsődlegessége manapság vitathatatlan, ugyanakkor a hatalomgyakorlás valamilyen féle elnyomás nélkül nehezen lehetséges. György Péter úgy látja, hogy a globális multimédia korában az elnyomási technikák a kommunikációs csatornák

igénybevételével történnek. A posztkoloniális társadalmak óriási tőkeerővel nem csak termékeket, hanem kulturális sémákat, eszméket és normákat kényszerítenek az egyénekre. Az elszemélytelenítés technikáját alkalmazva az individuuum sértetlenségét hangoztatva gyakorolnak befolyást, mindezt üzleti alapon. *„A kulturális imperializmus ott és akkor kezdődik, ahol a Másik elszemélytelenítésének technikáját kiépítvén, ettől az élménytől fosztják meg a kisebbségek tagjait...Nincs közösség, amelynek oka vagy joga lenne megvonni tagjaitól a félreismerhetetlenséghez, az egyediséghez való jogot.”* (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncasztalon*, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 11. old.).

A 4.2. fejezet összegzése

A fejezet tartalmilag abból a megállapításból indul ki, hogy a műalkotások témái nem elválaszthatók attól a történelmi helyzettől, amelyben létrehozták azokat. A rövid történelmi áttekintés mellett a fejezet nem a különböző korokhoz köthető művészeti témákat sorolta fel időrendben, hanem bemutatásra került a művészi individuuum fejlődése és az alkotói függetlenség kialakulásának történelmi folyamata. Itt az alkotónak megrendelőktől való függetlenségét értem. A két tényező meghatározó az önálló művészi téma fejlődésének tekintetében. A fejezet érintette a politikának témaválasztásra gyakorolt hatását a különböző társadalmi rendszerek fényében.

Az alfejezet Yuval Noar Harari történész tudásról alkotott megállapításait mutatja be, amelyek szerint a tudás történelmi „képe”, vagy magyarázata nagy korszakonként különbözőképpen alakult. Ezek a különbségek visszaköszönek a műalkotások témáiban.

4.3. A műalkotás témájának ideológiai és szociológiai aspektusa

4.3.1. Mi a világnézet?

„A művészetnek a szellemtörténetből kiszakított történeti élete merő absztrakció, mely, ha megvalósul, nem autonóm művészet, hanem az értékektől eleső technikai bravúrt vagy vértelen artisztikumot produkál. A művészet mint megvalósultság, magában megálló – önállóvilág, de történeti létesülése nem önkényes, vagy minden rajta kívülállótól független.” (Fülep Lajos: Művészet és világnézet, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976, 262.old.).

„A művészet társadalmilag determinált, de nem minden eleme határozható meg társadalmilag, s a legkevésbé éppen az esztétikai minőség és az igazi művészi siker kritériumai. A művészi értéknek nincs szociológiai egyenértéke, és nem fordítható le egyszerűen a társadalmi magatartás kategóriáira” (Hauser Arnold: A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 253. old.).

Ha gondolatban végigpörgetjük az elmúlt évszázadok, évezredek művészettörténetének lapjait, meggyőződhetünk, hogy a művészet témáit, amennyiben a témát az ábrázolt elem empirikus megjelenésének tekintjük, nem a művészek találták ki. A „témák” a civilizáció, illetve a hagyomány tárhelyében rendelkezésre állnak. Az Istent, a mennyországot, a pokolt, a szenteket és azok legendáit sem a középkori mesterek találták ki. A vonatkozó történeti kutatások pontosan ki tudják mutatni a motívumok eredetét. Fülep Lajos szerint a görög költő nem maga találja ki a mitológia hőseit, hanem készen találja meg a mítoszban és a hagyományban. Maga a történet is készen van. A szereplők gondolkodásmódját és érzélemvilágát is készen kapja úgy, hogy azt áthatja a környezetének és saját életének érzésvilága, gondolatvilága „világnézet” formájában. És ennek a világnézetnek a megszemélyesítői maguk a tragédia szereplői. Ennek lényegét a végzet felfogásának a korszakonkénti különbségében látja. *„Ebből a különbségből adódóan „ugyanazon események ugyanazon nevű szereplőkkel egészen más tartalmat reprezentálhatnak – egyszer tragikusát s máskor nem.” (Fülep Lajos: Művészet és világnézet, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976, 265.old.).* Ezt különböző korszakok összehasonlításával lehet leginkább szemléltetni. A költő vagy a művész „belelátja” a maga témáját egy adott konstrukcióba. A világ formálja a művészi inspirációt, ugyanakkor az is visszahat, tehát formálja a világot. A karakterek, motívumok, események, művészi lényege Fülep szerint az alkotó világnézetének konkretizált formája. Ugyanakkor, az nem azt jelenti, hogy az alkotó a műben vagy festményben pontosan el tudná mondani, mi is az a világnézet. *„Annyira azonosulhat (értsd a világnézet) az illető témákkal, hogy róluk leválaszthatatlan, s csak bennük szemlélhető” (Fülep Lajos: Művészet és világnézet, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976, 272. old.).* György Péter pedig így fogalmaz: *„A művészet eszméje ennyiben semmi más, mint egy-egy aktuális világnézet kivetítése, amely – miközben önálló szemlélettel magyarázható – leválaszthatatlan a kultúra*

történetéről” (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncasztalon, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 16. old.*).

A világnézet, a szellem, a lélek is csak valamiben fordul elő. Ebben az esetben magában a formában; templomban, festményben, regényben vagy filmben, ugyanakkor ezekben fejt ki világot formáló érvényét. Tehát nem választható le a mű formájáról, tartalmáról és tematikájáról. Érdekességképpen nézzük meg, hogy ennek fényében mit ír közel száz éve Fülep az emlékmű szobrászatról. „*Ez az emlékmű-szobrászat, úgy, ahogy a nevezett évtizedekben csinálták (értsd. XIX. század második felének akadémizmusa), s jórészt ma is, azzal az értelmén és esztétikán kívüli ideológiával, az építészettel való kapcsolat nélküli, naturalisztikus alakoknak szabadba állításával, a nagyméretűségnek monumentalitással való összetévesztésével stb. – abszurdum, de nem az égből pottyant, sem Zeusz homlokából pattant, hanem izről izre annak a világnak, mely maga is abszurdum, logikai következménye. Mert ennek a világnak is megvan a maga logikája, mint ahogy megvan a metafizikája és vallása.*” (Fülep Lajos: *Művészet és világnézet, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976.*) Mit sem változott ennek igazsága. Korcs műfajnak tekinti, ami politikai és propaganda célokat szolgál, a tömegek igényére. Legkisebb beleszólása éppen a művésznek van, aki csak abban különbözik a nem művésztől, hogy érti az agyaggal való bánás mesterségét, illetve időtálló anyagba önti a szobrot.

Az impresszionizmus próbál megkerülni mindenféle tartalmat, koncepciót, ideát és témát, ehelyett egy optikai képet láttat. Azzal foglalkozik miként bontja fel a fény a formákat. A kép főszereplője nem egyéb, mint a fény. A többi a tónusok megoszlása. Az irányzat igyekezete ellenére nem tudja függetleníteni magát az előbbi fogalmaktól, hiszen maga is része annak a világnak, amiben született. Ezt fejt ki Szabadi Judit *A modern élet heroizmusa* című könyvében. A művész előfeltételek nélkül lefesti a természetet, azt, amit lát. Viszont nem mindegy, hogy a művész hogyan gondol a természetre. Szinyei azt mondja neki mestere a természet. Itt fontosnak tartom megemlíteni az impresszionista festőt, aki közvetlenül az élmény hatása alatt a természetben festi tájképét. Zárójelben megjegyzem, hogy a 19. század második felében a festékkészítés már nem a festőműhelyekben, hanem gyárakban történik. Ebben az időben jelenik meg a tubusos olajfesték. A használatra kész gépi szövésű festővászon előállítására, aminek kezdetét a Lefranc (Párizs) művészfestékeket gyártó vállalat 1867-re teszi, tovább segíti a festők munkáját. (Forrás: Kurt Wehlte: *A festészet nyersanyagai és technikái, Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1994. old.*) A művészkellékek ipari előállítása mobilissá teszi a festőt, aki munkáját műtermen kívül is kényelmesen tudja végezni (a festéktubusokat könnyen magával tudja vinni). Az impresszionista festő ahelyett, hogy megfigyeléseiről vázlatokat készítsen és memorizálja a látványt, hogy majd a műteremben készítse el a tájképet, képes volt közvetlenül a szabadban festeni. Kis túlzással, azt is mondhatjuk, hogy tubusos festék nélkül nincs impresszionizmus. A tisztán utánzásra törekvő naturalizmus is szoros korrelációban van a korszellemmel és társadalmilag determinált. Nagyon érdekes, hogy az első modern stílusirányzat az impresszionizmus egybeesik a gépi előállítás megjelenésével. A világnézet a technológiai fejlődésre is befolyással bír.

„Az ugyan tény, hogy a zenéhez érteni kell, mert a zene nem ábrázol, hanem a maga nyelvén fejez ki olyant, amit mással, mint zenével nem is lehet. A kép? Nos a kép sem az erdőt, vagy a lovat ábrázolja, mert hiszen akkor leghivatottabb szakértője az erdész lenne vagy az állatorvos és huszár és így tovább. Amit a kép ábrázol, ahhoz az erdő vagy a ló csak alkalom, semmi több – az, ami a képen látható, már elvált a valóságos erdőtől és lótól, önálló, öntörvényű, öncélú alkotás, mely ugyancsak a maga nyelvén mondja el a maga – másképp elmondhatatlan mondanivalóját, akárcsak a zene. Csak aki tud a nyelvén, s mondanivalóját fölfogni képes, az „ért” hozzá igazán”. (Fülep Lajos: *Művészet és világnézet*, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976, 507.old.). Ebben a tekintetben nincs különbség absztrakt és figurális művészet között. Ha a kép témája a pusztán megjelenő motívum tárgyi volta lenne, akkor az absztrakt képeknek nem lenne témája. Talán tudnánk azt mondani, hogy ennek és annak a képnek a témája a folt vagy a vonal? Esetleg az, hogy piros? A műalkotások összetettsége nem teszi lehetővé, hogy a tematikát végsőkéig lecsupaszítsuk akár egyetlen elemmé, vagy motívummá. A mű bonyolultsága révén a tematika is újabb és újabb fogalmi elemekkel társul. (Nem létezik olyan, hogy a műalkotásnak a témája például ház, alma vagy ember stb., függetlenül attól, hogy a művész milyen címet ad annak. Ugyanakkor a fenti állítás azt a kérdést is felveti, hogy kell-e érteni a művészethez, illetve létezik-e nyelv, például olyan, hogy festői nyelv? Ahhoz, hogy valaki be tudjon fogadni egy műalkotást, annak valamilyen szinten érteni kell azt a nyelvet, amin keresztül az közvetít. Ilyen értelemben mindig nyelvről beszélünk, ha információt közvetítünk. A befogadás minősége attól függ, hogy mennyire ismeri valaki az adott médium nyelvét. A művészet, különösen a modern és kortárs, nincs tekintettel a befogadó művészetéhez kapcsolódó ismereteire, ezért gyakran „tolmácsok” bevonására van szükség. Későbbiekben tárgyaljuk a közvetítők szerepét és hozzájárulásukat a disszertáció tárgyához.)

Fülep a világnézet érvényét kiterjeszti az emberi testre, illetve az arról alkotott ideálra. Azt mondja, hogy az emberi test formája is a történet, a kultúra produktuma – nem a természet mondja ki róla az utolsó szót; ő csak az elsőt. „*A ma is csodált tökéletes görög testiség sem csak az, amivé a természet, hanem amivé a görög ember, a görög társadalom tette – hosszú idő alatt és sokféle módon.*” (Fülep Lajos: *Művészet és világnézet*, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976, 553 old.). Mindezeket Izsó Miklós táncoló figurákat ábrázoló agyagplasztikáival kapcsolatban fogalmazza meg (MNG). A testről alkotott ideát a műalkotások minden korban rendre reprezentálják. Meg kell említenem Sturcz János gondolatát, ami megerősíti Fülöpét. „*A test nem született, természettől adott, hanem történelmileg konstruált entitása az egyénnek, méghozzá olyan entitás, amely lényegében egy folyamatosan változó jelzőrendszer.*” (Sturcz János: *A heroikus ego lebontása*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006., 11. old.). Legszembetűnőbben populáris produkciókon, hollywoodi filmekben követhetjük nyomon a testi idea változásának dinamikáját. Arról nincs tudomásunk, hogy az antik görög társadalmakban az emberek mennyire voltak ideális alkatúak, mennyire hasonlítottak koruk világnézeti ideáljához. Még a jelenkori tömeges elhízást is civilizációs problémaként említik a médiában, akarva akaratlanul megerősítve a test világnézeti determináltságát. Nem kétséges, hogy az emberi test a művészet örökös motívumkincse. Azokban a korszakokban is, amikor ábrázolása háttérbe szorul, az

egyben az arról alkotott világnézeti összefüggést mutatja. A testkép világnézeti determináltsága korszakonként kitapintható. Nem pusztán a meztelen testről van szó. A ruházat a testformálás egyik látványos és egyszerű módja, ami a világnézetileg meghatározott divat szerint alakul. Évszázadokon át az öltözéken kívül más lehetőség nem igazán ált a rendelkezésre. A hagyományos testformálás és napjaink testmódosító technikái között az alapvető különbség az, hogy a ruházattal nem idézünk elő maradandó, illetve visszafordíthatatlan változást a testen. Az orvostudomány, a biokémia és a technológia fejlődésével ma már képes az ember akarata szerint saját testének megváltoztatására. A tudomány azonban csak a technikai megvalósíthatóságot biztosítja, ugyanakkor az erre irányuló szándék mögött szociológiai és világnézeti okok húzódnak meg. Az individuum mindenhatósága és szabadságának kiterjesztése felhatalmazza az egyént saját testének akarata szerinti formálására. György Péter úgy látja, hogy a test technológiai úton történő megváltoztatása biopolitikai kérdés. Tulajdonképpen a posztkolonializmus hatalmi elnyomó technikájáról van szó, arról, hogy a testformálás különböző típusai a szabadság illúzióját kínálják fel. Az egyén szabadon formálhatja testét kiélvén rajta önnön kreativitását, hiszen a valódi önmegvalósítás lehetősége, kulturális önazonosságának társadalmi érvényesítése rendkívül korlátozott. Ide sorolja a tetoválást, piercinget, body buildinget (a szteroidok és proteinek bevitelével létrehozott izomzat, amelyet György magára maradt buta testnek nevez), stb.. A testmódosítás térhódításának magyarázata a lélek és test egységének felbomlásában keresendő. *„A modernitás az egyetemes racionalitás csődjének eredményeként kialakult biopolitika, tehát alapvetően a magára maradt testről való beszéd, illetve a politika és kultúra közvetlenül a testbe való beavatkozásának programja.”* (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncaszalonon, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 167. old.*). A globális média üzenetei elől, amelyek közvetítik a sóvárgás tárgyát és az igazodás irányát, képtelenség elbújni. A kommunikáció nyelvi szabályai egyoldalúan íródnak, viszont az egyén már nem tudja kivonni magát a társalgásból. Marcel Mauss szerint nincs olyan biológiai állapot, amelynek ne lenne társadalmi ellenőrzése, mégis az „anatómiapolitika” eddig nem tapasztalt mélységben és pontossággal szabályozza a legkisebb részleteket. *„Gyakorlatilag a testnek nincs olyan mozdulata és állapota, mely kivonhatná magát a megfelelés hisztérikus kényszere alól”* (Marcel Mauss: *Techniques of the Body (1934), in: Jonathan Crary, Stanford Kwinter: Incorporations, Zone 6., New York, 1992, p 454-478.*). Ebben az értelemben nem túlzás Fülöp Lajos állítása Izsó agyagplasztikáival kapcsolatban, hogy a világnézet benne van minden apró mozdulatban. A modern kori testformálást nem lehet pusztán a divat oldaláról nézni, nem annak felületes megoldási szintjén zajlik. Donna Haraway 1980-ban a Cyborg kiáltvány művében a következőképpen fogalmaz: *„A tudományos mindenhatóság, a felvilágosult ígéret csődje nyomán kialakulnak a biológiai ipar és a divat szoros együttműködésének módszerei. A „divatos”, a „korszerű” testkép immáron bio- és géntechnológiai beavatkozások sorával manipulálható, ma már a protézisek használata, a testformák aktív átalakítása mindennapi gyakorlat”* (*A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century, Socialist Review, No. 80., 1985.*).

A testátalakítás talán legextrémebb művészi feldolgozása ORLAN munkáin látható. A francia művész számtalan plasztikai műtétet hajtatott végre magán művészi szándéktól vezérelve.

Hitvallása szerint saját maga különböző identitások sokféleségét jeleníti meg. Maga az ORLAN név is erre utal. Megkülönbözteti művészetét a „body art”-tól, mert azt mondja, hogy esetében a szenvedés nem esztétikai tényező. Művészetét inkább „carnal art”-nak nevezi, ami a műtétek által folyton változó arc érzéki kifejezéseire utal. (forrás: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-70-body-modification-artist-orlan-reinventing>) Magyarországon 2021-ben a testátalakítás, illetve annak egyik típusa a politikai diskurzus központi témájává vált. Magának, a „biopolitikanak” művészetre gyakorolt hatását nem lehet vitatni. Arra számítok, hogy a biopolitikai anomáliák a közeljövőben számos műalkotás témáját fogják képezni.



2. kép. Szabó Ábel: Biopolitika, linóleummetszet, 245x330 mm, 2021

A disszertáció a műalkotás témájának feltételeit vizsgálja. Leginkább arra a területre helyezi a hangsúlyt, ahol a művész saját maga határozza meg alkotásának témáját. A további elemzéshez szükséges volt a dolgozat elején a rövid történelmi áttekintésre, ahol megállapítottuk, hogy évezredekken keresztül a művészet témái a megrendelők privilégiuma volt, összhangban a szükségleteikkel. Ez még nem jelenti azt, hogy a művészek csupán legyártották volna a műveket és azok mentesek lettek volna az egyéni tartalmaktól. Az egyéni vonások rejtett témát kölcsönöztek a műveknek. A reneszánszig művészeti alkotás sem jött

létre megbízáson kívül. Viszont a romantika kora az, amikor a művészet általános értelemben leválik a megrendelői kötöttségekről. A látszólag korlátlan szabadság új kihívások elé állítja a művészeket. Megrendelők hiányában a szabad művész létezésének feltétele a megfelelő létszámú, művészetre fogékony közönség megléte. Amennyiben ez a réteg nem, vagy csak nyomokban fellelhető, abban az esetben a művészek rászorulnak a befolyással rendelkezők kegyeire. Még egy ideálisnak mondható világban is a művész kötődik azokhoz a személyekhez, akik biztosítják egzisztenciáját. Jellemzően a fejlett ipari országokban a társadalmi elit gyakran eltűri, akár támogatja is azt a művészetet, amely kritikával viszonyul hozzá. Ez egy furcsa viszony, ahol a művészek egyben inzultálnak és esdekelnek. A helyzetet bonyolítja, hogy a modern közösségek nem támasztanak elvárásokat a művészek munkái felé, de ugyanúgy nem akarják meghatározni, hogy kiből lehet művész és kiből nem. Mindez túlkínálatot eredményez mind a művészek, mind az alkotások számára. Az érvényesülésért folytatott küzdelemben, ami már szinte közhely, nem mindig a művész munkáinak esztétikai minősége a mérvadó. Az esztétikai és azon kívüli szempontok láthatatlanul összekeverednek, amelyek együttesen érvényre jutnak a műveken. Ugyanakkor mégiscsak van lehetőség úrrá lenni a külső körülmények kényszerítő erején és valami eredetit alkotni. Önkényuralmi rendszerekben a helyzet jóval egyszerűbb. A hatalom saját doktrínáihoz méri magát és „puha” diktatúrákban támogatásért cserébe elvárja a művészektől ideológiájának igazolását. A keményebb rezsimek nem tűrnek ellenszegülést, kritikát. Amennyiben megvizsgáljuk, hogy miért volt annyira népszerű a tájképfestészet a Ceausescu irányította Romániában, arra jutunk, hogy az ok a témakör politikai semlegességében keresendő. Aki ezt művelte, nem hódolt be és nem ütötte meg a bokáját. A tájkép népszerűségét mégis a rendszer hívta életre, furcsa módon annak köszönhető népszerűségét. A festmények impresszionista jellege magyarázható az irányzat ideológiatagadó naturalista szemléletével, ugyanakkor a művek kora könnyen beazonosítható, mert magukon hordozták a hivatalos stílus „analitikus” jegyeit, amelyet a művészek ez idő alatt folytatott tanulmányaik során sajátítottak el. (Az impresszionista színvilág használata mellett népszerű volt a motívumokat síkokra bontani, szinte mértani testekké formálni.) A szamizdat és az underground képzőművészeti csoportosulások, mint a MAMŰ társaság is, jóval nagyobb kockázatot vállaltak a hivatalos ideológiával szembehelyezkedő művészetükkel. Az ő esetükben is kénytelenek vagyunk elismerni, hogy az adott feltételrendszer mellett lehetett olyan a művészetük amilyen volt, tehát a diktatúra világában, hiszen kellett valami, amivel szemben állást foglaltak. Mégsem lehet azt mondani, hogy a művek témáinak gerincét a politika alkotta volna. Inkább arról van szó, hogy a művészettel szabadságot gyakoroltak az elnyomásban. „*A hetvenes évek végén a romániai Marosvásárhelyen a változtatást igénylő avantgardizmus a későbbi MAMŰ alkotói-szellemi körének minden alapító okmányt és hivatalosságot mellőző, közös kiállításokban és művészi megnyilvánulásokban megmutatkozó megalakulásakor jelentkezett. Mégpedig a szocredálon nevelkedett előző nemzedék művészeti gyakorlatának tagadásaként, de paradox módon éppen ennek a generációnak legjobb törekvései megvalósításával, az európai művészetek jelenidejűségéhez való radikális felzárkózásaként.*” (Vécsi Nagy Zoltán: *Mi? Mú? ... MAMŰ! Ma születő művek – A MAMŰ Társaság évfordulós kiadványa, MAMŰ Társaság Budapest és a Jelenlét, 2002, 4. old.*). Jóval kisebb kockázat mellett a szabad társadalmakban is szembe lehet menni a „mainstreammal”, lehet lázadni, vagy semleges álláspontra helyezkedni, de csak

az adott feltételrendszerben. Tehát abszolút függetlenség nem létezik. A művészet függetlenedése feltételezné annak világnézettől való függetlenedését. Ha valaki képes lenne belehelyezni magát más népek kultúrájába anélkül, hogy azonosulna azzal, feltehetően észrevenné, hogy az övé is csak egy kultúra a többi között, így elindulhatna egy függetlenedési folyamat. Ki tudja? Kurt Vonnegut regények egyik hőse Kilgore Trout sci-fi regényíró. Vonnegut Az ötös számú vágóhíd című könyvében Trout egy földönkívülről ír, aki eljön a Földre és az emberi civilizáció alapos tanulmányozása során megtalálja a magyarázatát annak, hogy az emberek miért követnek el könnyen erőszakot. A „hibát” az Evangéliumban feltételezett nepotizmusban látja, hogy Jézus a Mindenható fia, ebből adódóan neki vannak a legjobb kapcsolatai. A Teremtő és fia viszonyból az emberek azt a tanulságot szűrhatték le, a földönkívüli szerint, hogy csupán arra kell figyeljenek mielőtt megölnék valakit, hogy az illetőnek ne legyenek kapcsolatai. A földönkívüli ezután egy új és „igazságos” Evangéliummal ajándékozza meg a Földet. *(Forrás: "Oh, boy-they sure picked up the wrong guy to lynch that time! And that thought had a brother: „There are right people to lynch.” Who? People not well connected. So it goes.” Kurt Vonnegut: Slaughterhouse-Five, Dell Publishing, New York, 1991, p. 109).* Vajon mennyire tudna objektív lenni egy földönkívüli? Ő is csak a maga értékpreferenciái mentén tudna megítélni egy másik világot. Tehát a művészet függetlenedése és demokratizálódása nem ugyanaz. Amíg az első szociológiailag nem lehetséges, addig az utóbbira tekinthetünk úgy, mint a társadalmi fejlődés üdvös vívmányára.

A művészet társadalmilag determinált, viszont az esztétikai minőség szociológiai alapon nem meghatározható. A világnézeti összefüggés csak egy tényező, gyakran rejtve van és félreérthető, hiszen a jelen aspektusaiból vizsgáljuk. Lukács György szerint egy csendéletben, lírai versben is meg lehet találni a politikát, csak persze meg kell tudni látni. *(forrás: Fülep Lajos: Művészet és világnézet, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976, 534.old.).* A lényeg a mondat második felén van, azon, hogy milyen szempontból vizsgálunk valamit. (A világnézet nem azonos a politikával.) Egy művész világnézeti attitűdjét nagyon nehéz behatárolni és talán felesleges is, hiszen az élet folyamatosan változik, a művészeknek korszakaik vannak és különböző hatások érik őket. Elég, ha belegondolunk a 20. század világnézeti sokféleségébe. *„A kultúra geopolitikai kódon túl jön létre.” (Peter Weibel: A művészetten túl. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 1998, 12. old.).* Weibel arra utal, hogy az európai történelem viszontagságai számos művészt arra kényszerítettek, hogy vallási, etnikai vagy politikai okokból elhagyja hazáját és emigrációban teljesítse ki életművét és egyben felteszi a kérdést, hogy a nemzetiség, a nép, az állam, a kultúra nem konstruált, illetve fiktív identitások-e, és ha igen mennyire azok? A magyar művészet egy része külföldön született, hasonlóképpen az osztrák, de akár a holland is. Van Gogh festészetét sem holland származásából ítéljük meg. A kultúra átlépi az országhatárokat, különösen a globális információcsere világában. Az inspiráció eredete gyakorta a homályba vész manapság, hiszen a média világából detektált üzeneteket (amelyek inspirálóan hatnak) rendre félreértjük, illetve aktuális világnézetünkhöz igazítjuk.

A műalkotás közösségi elfogadtatásának alapvető kritériuma valamilyen szintű érthetőség. A nyilvánosság megköveteli az érthető formák használatát. A nyilvánosságot jelentő közönségnek megvan a maga rétegződése. Nem lehetséges, hogy mindenkire szóljon egy alkotás, hiszen annak befogadásához szükséges képességek és ismeretek egyénekenként különböznek. Minél alacsonyabb szintű a tartalom, annál szélesebb közönség számára válik a mű fogyaszthatóvá, viszont ebből nem mindenki kér. Az érthetőség és közérthetőség között jelentős különbség van. Érdeemes elgondolkodni, hogy akarunk-e mindenkinek művészetet teremteni és a visszaigazolást honnan szeretnénk várni. A modern eszközök megteremtették a populáris művészetet. Ezeknek a kosarában megtalálhatóak a megfelelő produkciók a megfelelő témákkal, amelyek adott korok függvényében változnak. Népszerű művészet készül hagyományos eszközökkel is, viszont ezek nem veszik fel nyilvánosság tekintetében a versenyt az előbbiekkal. Azon túl, hogy az igazi művészet befogadása csak kevesek privilégiuma, a kritikai tartalom az, ami leginkább megkülönbözteti azt a populáristól. Hauser azt mondja, hogy a művészet bírálja a társadalmat és ezzel alakítja is, visszatükrözi és formálja azt. *„Az emberek többsége mindaddig nem képes önerejéből felfedezni a dolgok igazi alakját és jelentését, míg valaki ujjal rá nem mutat. S mert a művész ezt teszi, az a látszat keletkezik, mintha az élet utánozná alkotásait, azaz: a művészet inkább előképe és mércéje a valóságnak, semmint bírálata és korrektúrája”* (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 365. old.*). Feltehetően ez lehet a magyarázata annak a sztereotípiának, hogy a művészek látják a jövőt. A művészet hatása a társadalomra szembeálló, míg az ellenkezője szinte láthatatlan, viszont sokkal erőteljesebb. Ugyanakkor a kritikus művészet hatása nagyobb a nem kritikusénál. A tömegművészetek korában ez megkérdőjeleződik. A divat és kritika nehezen összeegyeztethető. Az egyik alkalmazkodást vár el, a másik pedig szembehelyezkedést. A divat erejét nem lehet lebecsülni. A pop-art hatásgyakorló képessége talán abban rejlik, hogy a tömegkultúra kínálta eszközökkel tud éppen a tömegkultúrára kritikát gyakorolni. A Warhol Cambell leveskonzervekről készített szitanyomatait, vagy Wesselmann felnagyított képregény figurái ezt juttatják eszembe. Úgy látom, hogy a technológia fejlődésének segítségével elterjedő tömegművészet párhuzamba állítható annak esztétikai minőségromlásával. Visszaút nem lehetséges, hiszen az új eszközöket nem tudjuk figyelmen kívül hagyni. A sikeresség dilemmája is felmerül, hiszen minél nagyobb közönséget tud valaki elérni, annál sikeresebb lehet, ugyanakkor a Marxi értelemben vett mennyiség nem fog átcsapni minőségbe, hacsak a professzionális technikai vívmányokat nem tekintjük minőséghordozóknak. Tehát a mai kor művészenek el kell fogadnia, hogy a sikeresség és az esztétikai minőség között nem feltétlenül van analógia. (A piac és a műalkotás témájának összefüggéseiről a dolgozat későbbi fejezetében lesz szó.) A műalkotás gyakran megszületésénél jóval később fejt ki társadalmi érvényét, míg a populáris termékek azonnal látókörbe kerülnek. A különbség nem csak abból adódik, hogy hogyan mondjuk el közlendőnket, azokat milyen esztétikai színvonalon közvetítjük, hanem abból is, hogy egyáltalán mivel szeretnénk a közönséget megnyerni. A művészet társadalomformáló hatását nem látjuk előre. Ahogyan a történelmi események sem láthatóak előre, úgy azt sem tudhatjuk, hogy a jövő milyen művészetet emel kánonba a múltból, illetve azt sem tudjuk megjósolni, hogy milyen lesz a jövő művészete.

A populáris művészet inspirációi származhatnak a „magas-művészetből”, ahogyan a népművészeté is. Illetve meríthet ihletet a művész is populáris művészeti termékekből. Ezt a művészeti „ágot”, mint gazdasági, pénztermelő eszközt manapság szórakoztatóipar néven illetik. Ebben a kifejezésben egyben benne van a lényege is, éspedig az, hogy fő célja a szórakoztatás, a kellemesség hatásának felkeltése. Az árucseré jellegetől még, ha nem is ennyire kifejezetten, de jelen van a magas-művészeti termékekben is. A populáris művészet ebben a tekintetben nem „pironkodik”. A gazdasági siker érdekében nincs figyelemmel a színvonalra. Ereje széles közönségében rejlik, illetve abban, hogy a technikai eszközök segítségével termékei nagyszámban sokszorosíthatók, hatékonyan közvetíthetők, ebből adódóan olcsón fogyaszthatók.

Az autonóm művész maga dönti el, hogy mikor tekinti késznek a munkáját, és az akkor befejezettnek nyilvánítható. Ugyanakkor kinyitja az értelmezés lehetőségeit úgy, hogy az alkotás tovább folytatódik a néző elméjében, tehát a mű ekkor még szociológiai értelemben nem befejezett. A néző saját konfliktusait vetíti bele az alkotásba, és a maga és környezete összefüggésrendszeréből értelmezi azt. Ez a projekció egyben felismerés, ami a katarzis élményét okozza. Ilyenkor mondják, hogy az alkotás önálló életet él. Sőt, még többletjelentést is kap, „szublimálódik”, felülkerekedik az eredeti művészi szándékon. *„A művek leszakadnak alkotójukról, bizonyos értelemben őket igázzák le legkíméletlenebbül, őket pusztítják el leghamarabb, mert alkotóik teljesen átadják magukat nekik, míg a művek mindig tágabb jelentésvilágot foglalnak magukban, mint az alkotói szándék.....Interpretációik – amelyek száma annyi, ahány a befogadók száma, sőt még több, mert a befogadó is változhat a maga egyéni történelmében.”* (Hegyí Lóránd: *Új szenzibilitás, Egy művészeti szemléletváltás körvonalai, Magvető Kiadó, Budapest, 1983, 17. old.*). A mű új értelmezéséhez a néző új témát is társít. A művek elszenvedett témaváltozásai abból adódnak, hogy a néző saját világából képtelen felfogni, átélni, önmagát belehelyezni az eredeti kontextusba.

A populáris művészet nem ennyire bonyolult. A befogadás nagyjából azonos szintű mindenkinél, hiszen egyszerű, mindenki által érthető üzenetek kerülnek terítékre. A technológia a populáris művészetet a tömegművészet szintjére emelte. Ezek a gondolatok megkívánják, hogy a giccset is elhelyezzük ebben a rendszerben. Hauser Arnold következőképpen fogalmaz: *„A giccs tetszetős és csekély szellemi erőfeszítés árán élvezhető, kielégíti a hedonista élvezetvágyát, a népszerű művészet más szokásos válfajától az különbözteti meg, hogy feltétlenül igényt tart a „művészet rangra”. A giccs nem öntudatlanul, véletlenül keletkezik. Aki jó és sikeres giccsset akar előállítani, annak hinnie kell a giccsben”.* (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 679. old.*). Könnyű megkülönböztetni a giccset a népszerű művészettől, viszont annál nehezebb pontos határvonalat kijelölni giccs és nem giccs között. Attól még, hogy jó érzés ránézni például egy tájképre, még nem jelenti azt, hogy az giccs lenne. És attól sem feltétlenül giccs valami, mert népszerű. A művészeti szcéna által ünnepezt művek a későbbiekben gyakorta giccsnek bizonyulnak, ahogy láttuk ezt Frémiet gorillája esetében. A dolgot még inkább nehezíti, hogy még mindig nem született definíció a giccsre, ahogyan a művészetre sem. Azt mondjuk, hogy minden művészet, amit annak tekintünk. Ez annyit jelent, hogy pusztán rajtunk múlik, hogy a

giccset is annak tekintsük? Jeff Koons művei megalapozzák a kérdés jogosságát, hiszen joggal tekinthetjük munkáit giccseknek. Ha maga a téma a giccs, attól a mű is az? Attól függ, hogy hiszünk benne vagy kritikát gyakorlunk felette. Vajon lehet-e maga a téma meghatározó a mű „giccességét” illetően? Gyakori sztereotípiát a naplementét ábrázoló festményeket giccsesnek vélni. Azt tudjuk, hogy önmagában a természeti jelenségnek és az ízléstelenségnek semmi közük egymáshoz. Nem az a kérdés, hogy mit ábrázol a kép, hanem hogy milyen alkotói szándék áll mögötte. Azt már az értekezés elején meghatároztuk, hogy témának inkább lehetne nevezni a belülről jövő kifejezési szándékot, az alkotást kiváltó művészi élményt, mint az ábrázolandó elemet. És ahogy Hauser megfogalmazta, miszerint a sikeres giccs előállításához hit kell, így kimondhatjuk, hogy lehet maga a téma a „giccesség” tényezője. Az alkotói folyamat kezdeti fázisában megszületik erről a döntés. Ha még tekintetbe vesszük a siker érdekében tett „engedmények” hozzájárulását, az eredmény nem lehet kétséges. Ugyanakkor nincs arra lehetőség, hogy a kortárs művészeti közegből számúzzuk a giccseket. Annak ellenére, hogy detektáljuk jelenlétüket, a művészeti élet folyamatait az esztétikai ügyek mellett azokon kívüli tényezők is determinálják. Előbb utóbb minden újítás formanyelvét utánozni kezdik, divatossá válik a gyűjtők és kereskedők körében, akik nem tudják és lehet, hogy nem is akarják észrevenni az árulkodó jeleket. Kénytelenek vagyunk elviselni a giccseket.

A megállapítás, miszerint a társadalom műveltségi rétegekre tagozódik, korrekcióra szorul. Ez helytálló lehetett akkor, amikor a tudáshoz születési joggal, illetve anyagi eszközökkel lehetett hozzáférni. A műveltség ma már nem a gazdasági elit privilégiuma. Inkább van lehetősége kulturális javakat birtokolni kedvezőbb anyagi lehetőségei miatt, ugyanakkor a tudás birtoklása megoszlik a gazdasági értelemben tagozódott társadalmi csoportok között. Ma már nem beszélhetünk parasztságról, munkásosztályról és uralkodó osztályról. Feltehetően a rétegek műveltségi összeolvadásával is magyarázható, a technológia fejlődése mellett, a tömegművészet abszolút uralma. A tömegművészetet minden társadalmi csoport fogyasztja. Azon belül vannak alcsoportok. Ezt a művészetet felfoghatjuk a kultúra demokratizálódásának eredményeként. Eredeti hivatása a széles néprétegek művelése lett volna, viszont eme funkcióját fokozatosan elveszítette pénztermelő potenciájának köszönhetően. A folyamat úgy tűnik nem visszafordítható. Tony Blair kormánya mindenki számára ingyenessé tette 1998-ban Nagy Britanniában a múzeumok állandó kiállításait. Elképzelhető, hogy ez az intézkedés egyfajta szerény kompenzációja akart lenni a megváltozott viszonyoknak. Ezt nem tudom. Sajnos, az adok-kapok alapú értékrendszerben, ahol az számít értéknek, amiért pénzt kell adni, az ingyenesen látogatható múzeumok és kortárs galériák aligha javítják a művészet pozícióját. A gyors, gépiesített sokszorosíthatósággal egy olyan helyzet állt elő, hogy a termékek nem előzetes igény szerint készülnek, hanem utólag kell felbreszteni a vágyat irántuk. Az iparágakban dolgozó kreatív szakemberek (értsd, mint foglalkozás vagy munkakör) nem elsősorban a termékek megalkotásán, hanem azok iránti vágy felkeltésén fáradoznak. Ez az utólagos reklámmunka mellett azt is jelenti, hogy a vágyfelkeltő mechanizmus eleve be van építve a produktumba, tehát a termék immanens része. Tisztában vagyunk azzal, hogy az énekes ruháját valakik kiválasztották, a fénytechnikát megtervezték, a hangtechnikával megfelelően eltorzították a

hangját, a dalszöveget megírták, a testét átalakították, netán megműtötték, hogy mutatósabb legyen, stb. „*Nem úgy van, hogy valahol létrejön egy termék, és divatot teremt; a termékeket eleve arra a célra állítják elő, hogy divatot teremtsenek*” (Georg Simmel: *Philosophische Kultur*, Klinghardt, Leipzig, 1911. 34. old.). A vágy felkeltéséhez kellemes hangulatot kell teremteni, ezért az érintettek kerülnek a kényes kérdéseket hangoztatott nyitottságuk ellenére. Ez a viszony a befogadó vagy fogyasztó és a termelő között általánosan a tömeggyártásra igaz, amelyből a művészet is részt kér. „*A termelés tehát nemcsak a fogyasztás tárgyát állítja elő, hanem annak módját is, és nemcsak objektíven, hanem szubjektíven is. Egyszóval: a termelés termeli a termelőt. Nemcsak anyagot produkál a szükségletnek, hanem szükségletet az anyagnak. Mint minden áru, a műalkotás is megteremti a maga műértő, műélvezésre képes közönségét. A termelés tehát nemcsak objektumot teremt a szubjektumnak, hanem szubjektumot az objektumnak*” (Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai Marx-Engels Művei 46/I. köt. 19. old.*). A műalkotások ma már nem megrendelésre (szükségletre) készülnek. Ilyen értelemben igaza van Marxnak, hiszen meg kell „teremtsék” befogadóikat, ami persze vagy sikerül, vagy nem.

A tömegtermelést racionalizálják olyan módon, hogy a gyártókapacitás növelésével párhuzamosan a gyártási időt a lehető legrövidebbre szorítják le. Ennek elsőrendű eszköze a standartizálás. Nem pusztán az előállított termékek standartizáltak, hanem az azokat előállító gépek és eszközök is. Az Emirates Steel & Iron egyik mérnök alkalmazottja világosított fel, hogy maga a kohó is tulajdonképpen egy tömegcikk, akár egy hamburger, szabvány alapján sokszorosított termék, amelynek replikáit más hasonló gyárakban is használják világszerte. A dolog jó oldala az, hogy a standartizálás tette lehetővé, hogy nagyon jó minőségű sokszorosított termékeket használhassunk. Sajnos a művészet esetében ez pont fordítva érvényesül. Az ilyen alkotások egyre inkább elveszítik egyéni jellegüket, hiszen a lehető legnagyobb fogyasztói csoportnak szeretnének megfelelni.

4.3.2. A standartizáció befolyása a műalkotásokra és azok témájára

A népesség ugrásszerű növekedése következtében egyre inkább elveszítik a szűkebb közösségek azokat a tulajdonságaikat, amelyek megkülönböztetik őket egymástól. Az „elvesztés” katalizátora a tömegtermelés, ugyanakkor az is igaz, hogy manapság nem lehet kielégíteni a szükségleteket kizárólag egyedi termékekkel. A két tényező egymást amplifikálja. Minél nagyobb számú egy közösség, annál kevésbé áll ellen a standartizált termékeknek, beleértve az ilyen művészeti produktumok befogadását, és ezzel együtt egyre inkább közömbössé válik az egyediség iránt, hiszen az is standartizálódik vagy eltűnik. „*Mennél több személy kerül együvé, annál alacsonyabbra esik hajlamaik és érdekeik közös pontja*” (Georg Simmel, *Soziologie*, Duncker&Humblot, München, 1922. 51.old.). Ez a bonyolult folyamat több tényezőből tevődik össze. Maga a népességnövekedés az egyik kiváltó ok, ugyanakkor a másik, a technológia fejlődése teszi lehetővé a népesség növekedését is. A történelemben vannak jelentős előrelépések és stagnáló időszakok a tudomány és technika fejlődésében, de attól még a fejlődés következetes és visszafordíthatatlan. Az ember

mindig használt eszközöket. Ha úgy vesszük, már a legegyszerűbb eszköz is egyfajta gépnek tekinthető. A festmény is ecsettel készül, a rajz pedig ceruzával, arról meg nem is beszélve, hogy a rézkarcot le kell tudni nyomtatni. Csak eszközzel lehet szellemi tartalmakat műtárggyá alakítani. Másképpen nem lehet hozzákötni a formához, ami az alkotáson belül együtt és elválaszthatatlanul jut érvényre. Ha ez nem így volna, a tartalom szócséplés, a formaalkotás pedig öncélú pacsmagolás lenne. Már az ókorban is készítettek szobrokat összeilleszthető elemekkel, de az igazi standartizáció akkor következett be, amikor a formakonstrukciók sémákká alakultak. A XV. században a grafikai sokszorosítással kezdetét veszi a folyamat. A legrégebbi európai fametszet Szent Kristóf a gyermek Jézussal 1423-ból (Buxheim kolostor). Nyomatott könyveket pedig már 1430-tól készítenek. Walter Benjamin szerint ekkor vesztíti el a műalkotás azt az auráját, ami egyediségében rejlik. *„Az egyszerűség akkor és csak akkor kritériuma a művészi értéknek, ha megfelel a művész eredeti szándékának. Rembrandt Éjjeli őrjáratának kézzel festett másolata lehet abszolút értéktelen, a mester rézkarcának egyes példányai ellenben autentikus műalkotásnak tekintendők, mert a művészi értéket, amely festmények esetében mindegy az egyes ecsetvonásokhoz látszik kötődni, nem érinti a grafikai sokszorosítás mechanikus jellege; ez a technika nem a művészi forma lényegétől idegen, utólagos kiegészítése, hanem létrejöttének szükségszerű feltétele”* (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 694. old.*). A sokszorosítást azért is találták ki, hogy olcsóbban szélesebb közönség számára is elérhető váljon a műalkotás. Így árujellege vitathatatlan. Pénzbeli értéke a festménnyel szemben könnyebben meghatározható, mert az nagyban függ a nyomatok számától. A festmény árát nem lehet csak egyediségével magyarázni, hiszen más nem is lehet, mint egyedi. A másolattal vagy a reprodukcióval ellentétben, a grafika minden egyes példánya az eredeti mű. Önmagában a sokszorosítás tehát nem jár az esztétikai színvonal csökkenésével, mert az alkotó szellemi képességei ettől nem változnak. Nehéz megmondani, hogy hol van az a pont, amikor a művészi sokszorosítás kommerciális tömegcikké válik. Feltehetően a válasz a pénztermelés hatékonysága érdekében tett engedményekben keresendő. A sokszorosíthatóság mindenre kiterjedő uralmával felértékelődik az egyediség. Ez viszont nem azt jelenti, hogy annak valami köze lenne az esztétikai színvonalhoz. Egyszerűen csak a tárgy ritkasága a mérvadó. Ebben az értelemben nincs különbség egy festmény és Elton John árverésre bocsájtott szemüvege között. Mindkettő értékét kapcsolatuk határozza meg egy ismert személyhez, korhoz vagy eseményhez. A képzőművészeti alkotásokkal szemben elvárás lett az egyediség. Egyedi alkotások létrehozásának viszont megvannak az időbeli és emberi korlátai. Képtelenség mindig mindenhol jelen lenni, egy hatalmas piac elvárásaihoz igazodni. Mc Luhan globális falujában nem lehet néhány festménnyel érvényesülni. Ez a körülmény, valamint a művész létét biztosító „apparátus”, olyan nyomást gyakorol az alkotóra, hogy az előbb utóbb kénytelen engedményeket tenni, a tömegművészeti termékek előállítóihoz hasonlóan. A művész ebben az esetben egyedi műveket előállító géppé redukálódik. Hogy ez a „gép hatékonyan működjön” standartok igénybevételére van szükség. Csak néhányat említve a sok közül; ilyen a méret, vagyis a kép árának méret alapú meghatározása, ami oda vezetett, hogy sokan képtelenek kisméretű képet festeni. Ha mégis megteszik, azt a gyorsabb pénzszerzésért teszik, mert a fenti standart alapján az olcsóbb, és feltehetően hamarabb talál vevőre. A nagy méretek kidolgozása, logikusan nézve több időt vesz igénybe, ezért hatékonyabb stílust, technikákat és

eszközöket választanak. Már a kereskedők is mérlegelik ezeket a szempontokat egy-egy művész kiválasztásakor. A legújabb standartizáló nyomás a virtuális világból érkezett. Az online galériák korlátlan számban kínálnak műtárgyakat. A Saatchi Art online felület 2018-ban körülbelül 110 000 művész munkáit kínálta megvételre a világ több mint 100 országából. (Forrás: https://en.wikipedia.org/wiki/Saatchi_Art) Pontos információ nem áll rendelkezésre, hogy átlagosan művészenként hány alkotás érhető el, de ha csak húsz művel számolunk alkotónként, már akkor is 2 200 000 műalkotásról beszélünk. Emberi léptékkel lehetetlen ezeket a számokat kezelni. Feltehetően algoritmusok menedzselik a kereskedést, valamilyen matematikai képletté alakított szempontrendszer alapján. Ezt pontosan nem ismerik a művészek, sem a vevők, hiszen nem ők tervezték. A művek megvásárlása is online, azok átvétele előtt történik. A vevő pusztán egy digitális képernyőkép alapján dönt egy-egy mű mellett. Értelemszerűen ebből az következik, hogy olyan munkákat célszerű feltölteni a művészeknek, amelyek jól mutatnak a számítógép vagy telefon kijelzőén. Ezek a kijelzők információközvetítő médiumai különböznek az eredeti művektől. Például azt nem a festészet vagy szobrászat nyelvén teszik. Az anyag által közvetített szellemi tartalom a befogadás során megváltozik. A mű plaszticitása szenved el a legnagyobb hátrányt. Tehát olyan műveket érdemes készíteni, amelyek a médiumváltással kisebb mértékű tartalmi veszteséget szenvednek, esetleg szenzuális hatásukkal vonzalmat ébresztenek a leendő ügyfélben. Ami viszont a legmerészebb elképzeléseinken is túlmutat az, hogy az érvényesülés az ilyen felületeken algoritmusok „kezébe” kerül és magától értetődően a vevők intencióit is azok formálják. Hogy ezek a tényezők a művészi inspirációra kifejtik hatásukat, nem lehet kétséges. A szabványosításnak vannak korai, kezdetlegesnek tekinthető példái, amelyek hatással voltak a műalkotások témájára. A tubusos olajfesték már gyári szabvány szerint készült a XIX. század második felében. Nélküle nincs plein air és ahogy korábban már írtam, valószínűleg impresszionizmus sem. Könnyen hordozható, kényelmes festékanyag nélkül a festőnek eszébe sem jutott volna, hogy rövid ideig tartó fényviszonyok között rögzítsen egy látványt. Ha nem tudott volna kimenni a természetbe festeni, egyszerűen más témához nyúlt volna. A standartokat jelenleg legnyilvánvalóbban a közösségi médiafelületeken észlelhetjük. Az Instagram egy kép alapú közösségi platform. A képek a kijelzőkön kizárólag négyzet formában jelennek meg. Tehát egy művész a profilján kénytelen a különböző alakú képeit négyzetbe kényszeríteni úgy, hogy levág belőlük, esetleg belekomponálja a kép környezetét, vagy magát a képet eltorzítja. Ezek a változtatások elrontják a kép eredeti kompozícióját, ami hátrányos lehet, hiszen a nézők a műről alkotott véleményüket a négyzet alakú kép alapján hozzák meg. Felmerül a kérdés, hogy ebben az esetben nem-e egyszerűbb eleve négyzetarányhoz közel álló képet festeni? A megfelelő hatás érdekében a méretarány mellett a motívumot is célszerű ehhez igazítani. A tartalom és forma egymástól nem elválasztható egységben van. Ilyen módon a kompromisszum magát a témát is érinti. Az adott képforma mellett a témát maguk a felhasználók önkéntelenül is alakítják (lájkokkal, szívecskékkel, kommentekkel stb.), amivel még önmagában nem lenne probléma. A gond viszont ott van, hogy a felhasználók is kénytelenek alávetni magukat egy előre konstruált, algoritmus által vezérelt kommunikációs rendszernek.

„A technikai sokszorosíthatóság, amelynek hajnalán a háló szemei még nagyobbak voltak, egyre kevesebb helyet hagy az egyéni invencióknak, akár a műalkotás, akár a befogadás tekintetében. S ez az, amit multimédiás dominanciának hívhatunk. Ez a magas kultúra teljes kommercializálását megteremtő, a magas és populáris ízlés, a zárt és nyitott régiók közti határok emlékét is eltörölő, a műalkotások soha nem látott szervezettséggel történő szállításának, újraosztásának, variációinak szisztémáját létrehozó technológiája... (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncasztalon*, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 21. old.). A technológia a képek befogadásának a módját is standartizálja. Azonos platformon azonos módon jelenik meg minden kép, származzon a világ bármely részéből. A civilizációk összeolvadása és a standartizáció térhódítása egymást erősítő jelenség. „A kultúrát már nem azzal a csöndes szemlélődéssel tesszük magunkévá, ahogy egy zárt keretbe foglalt festményt tekintünk meg, hanem azzal az interaktív mentalitással, ahogy a tömegeknek készült látványosságokat szokták bemutatni. Ennek több oka is lehet, például az, hogy egyre kevesebb az olyan kultúra, amit mi magunk produkálunk, miközben egyre jobb technikákat fejlesztünk ki arra, hogy sikerrel reprodukálhassuk mások kultúráját.” (Hans Belting: *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája*, Európa füzetek, 1. szám, 1999., 54. old.).

A standartizáció befolyásoló ereje ott van, ahol egy adott rendszerben a kontrollt csupán az egyik fél gyakorolja. Egy kommunikációs rendszerben a másik fél, vagyis a felhasználó, illetve a fogyasztó, ha részt kíván venni a társalgásban, kénytelen elfogadni a számára előállított „standartokat”. Amíg a standartizáció számos előnyökkel jár az élet különböző területein, addig viszont korlátozóan hat a művek egyediségére és tartalmi összetettségére. A témaválasztásra gyakorolt hatása ritkán tudatosul a művészen, hiszen a rendszerekhez való igazodást magától értetődőnek tekinti. A pop art felismerte a standartizáció problémáját és megoldásként kisajátította azt, majd művészi témájává tette. A vonatkozó alkotások már nem elszenvedői a standartoknak, hanem termékeny felhasználói. Andy Warhol Marilyn Monroe-ja, Jasper Jones Amerikai zászló-ja, Claes Oldenburg villanykapcsolója, a standartizált termékekből válnak műveik tárgyaivá. A standartizált világ észrevehetően standartizált látást eredményez. „A pop art által megfogalmazott, minőségileg új szempontból megközelített témakomplexum minden korábbi művészeti áramlatnál radikálisabban fordul a modern ipari tömegtársadalmak tudatformáló – tudatdeformáló – mechanizmusai, a standartizált látás és gondolkodás pályái felé.” (Hegy Lóránd: *Új szenzibilitás, Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*, Magvető Kiadó, Budapest, 1983, 47. old.).

4.3.3. Festés fénykép után

Ha visszatekintünk a 40.000 évvel ezelőtti barlangrajzok korához, megállapíthatjuk, hogy a művészetnek az esztétikai élmények közvetítésén túl, volt vallási, ugyanakkor információ közvetítő funkciója is, mindegy leírva, elmagyarázva és tanítva bizonyos, főleg vadászati tevékenységeket. Az írás kialakulásával - a képből alakult ki az írás - ezek utóbbi funkciója értelmetlenné vált, aminek következtében a képzőművészet és az információközlés két külön területre szakadt. Az ábrázolás fontossága megmaradt, hiszen mint képzőművész számomra

evidens, hogy például egy tájjal az ember inkább a maga látható szépségében szeretne találkozni, mintsem elolvasni ennek bármilyen részletesen megfogalmazott és érzékletes leírását. A fotográfia, a mozgófilm, majd az egyre tökéletesebb képalkotási technikák megjelenésével a képzőművészet ábrázoló szerepe is megváltozott. Példaként említem a portrénéfektést. Hogy valakinek elkészítsük élethű képmását, szükségtelen az évezredekken át bevált portrénéfektéshez folyamodnunk. Ez nem jelenti azt, hogy a portrénéfektés értelmetlen lenne, de a gyakorlati funkcióját a fotográfia megjelenésével elvesztette. Leegyszerűsítve a dolgot kimondhatjuk, hogy a hagyományos képzőművészeti műfajoknak az esztétikai tartalom közvetítésén kívül más funkciója nem nagyon maradt.

A fotográfia felfedezése hatással volt a 19. század második felének festészetére. A rögzített kép, a pillanat kimerevítése új lehetőséget adott a korszak festőinek. Nem lenne helyénvaló azt állítani, hogy a művészek ekkor fénykép után festettek volna, viszont az tagadhatatlan, hogy az impresszionizmus kialakulásában szerepet játszott a fotográfia feltalálása, amely lehetővé tette a múltó pillanatok megörökítését és ezáltal képtémává alakulását; ennek nyomán a mindennapi élet jelenségeinek motívummá válása lett az impresszionizmus egyik fő jellegzetessége. A távol-keleti metszetek Európába áramlása révén a japán művészet felfedezése is jelentősen befolyásolta a kor ízlését, a festők látásmódját, ami a komponálás szabadabb jellegében nyilvánult meg: ez a képkivágatoknak az akadémiáktól eltérő, formabontó jellegében – például az átlós kompozíciókban és az elvágott képszelekekben – mutatkozott meg leginkább. (Az elvágott képszelek ugyancsak sajátosságai a fényképnek.) Ez a képépítkezési mód keltette legerőteljesebben a pillanatnyiség benyomását. *Forrás: Kép és Kultusz. Szinyei Merse Pál(1845-1920) művészete, Kiállítás, Magyar Nemzeti Galéria, 2021. november 12. – 2022. február 13.* Mindezek fényében nyugodtan kijelenthetjük, hogy a fénykép hatással volt a korszak festőinek témaválasztására.

A tudomány fejlődése hozzásegít a technikai korlátok leküzdéséhez és bizonyos szempontból a művészek munkáját is segíti. A festészetben a művészi szándék és megvalósulás között a festészeti eszközök, mint a színek, gesztusok, ecsetkezelés stb., valahol leküzdendő akadályok, ugyanakkor a művészi kifejezés adekvát eszközei is. Ahogy Hauser írja; A szellem meg van terhelve anyaggal. Napjainkban valamiféle elanyagtalanosodást tapasztalhatunk a fotó, a film és az elektromos képernyőkön megjelenő virtuális kép médiumait illetően. A médium az, ami kapcsolatba hozza az alkotót a nézővel. Nélküle a mű csak egy szándék maradna az elmében. Az anyaggal egyre kevésbé „megterhelt” új médiumok egyre tökéletesebb illúzióját keltik a valóságnak, ami nem azt jelenti, hogy valóságosabbak lennének bármelyik más anyagú alkotásnál vagy egyáltalán valami közülük lenne a valósághoz. (Az anyagtól nem szabadult meg abban az értelemben, hogy az eszköz is anyag. A kép maga lett anyagtalán.) A lényeg az illúzió van. (Azért sem gondolhatjuk valóságnak, mert akkor egyenlőség jelet kellene tenni az optika és az emberi látás közé.) A képernyő érinthető, de a kép nem. Erejük mégis szenzualitásukban rejlik, amit látásunk kiterjesztéseként élünk meg. Ez a fajta tulajdonságuk rohamtempóban erősödik, miközben fokozatosan elveszítik absztrakcióra és szimbólumok használatára való képességüket. A gyors reprodukálhatóság és terjesztési képesség felerősítette a vonatkozó alkotások dokumentum, és riportszerű jellegét. Sokkal

inkább a valóság reprodukciójaként élünk meg egy optikai rendszeren áthaladó fény mennyiség kémiai vagy digitális „renderét”, egy valósághűen festett olaj, vászon képhez képest. Az optika torzítását elfogadjuk, szemben a rajzi hibákkal. Azt viszont tudni kell, hogy a festő nem a valóságot festi meg, hanem a művészi élményhez társított motívumot. A valóság élménye a nézőben alakul ki, hasonlóképpen a tömegkommunikációs eszközök által generált képi és hangis valóság illúziójához. Az új médiavalóság együtt él, illetve szövevényes hálót alkot a realitással. Így teljesen természetes, hogy művészi inspiráció meríthető ebből a megélt illúzióból. Motívumokat ragadunk ki és témákat is meríthetünk belőle. Birkás Ákos vásznain jelenítette meg a globális média világából kiragadott eseményeket, híradásokat. A festmények stílusa hűen visszaadta a monitorokon megjelenő közvetítések képi világát. A Knoll Galériát 2001-ben kiállítással egybekötött műteremként rendezték be, ahol a mester a nyilvánosság előtt festett, nem titkoltan híradásokból kiragadott nyomtatott képekről. Azt mondta nekem, hogy a mai ember számára a valóság tulajdonképpen a média világa, ezért ő, mint festő ebből a világból meríti motívumait. Birkás festményeinek témái számomra az „új valóság” képi feldolgozását jelentik, vagyis nem a tudósítások által közvetített valós eseményeket, hanem magát a közvetítés médialevegét.

Az 1990-es évek második felében a számítógépes nyomatok kiléptek az irodai felhasználás kereteiből, és addig nem látott méretekben és képminőségben váltak elérhetővé a művészek számára is. Számos képzőművész fogadta be az új képalkotási technikát, ugyanakkor sokszorosíthatóságát és „nyomdajellegét” többen, főleg szakmabeliek fenntartásokkal kezelték. A képi kultúrára gyakorolt hatásuk azonban megkérdőjelezhetetlen. Emellett lehettek más ható tényezők is az akkoriban kialakuló új festészetre. Egy fényképalapú festészeti realizmus jelent meg versenyre kelve a nagyméretű fotónyomatokkal. A gépi mechanikus hatást valamennyire oldotta a hagyományos médium, ugyanakkor cél is volt a nyomatszerűség illúziójának felkeltése. Számos festő a printhatás kedvéért lemondott a „festői értékekről”. A „disembodied image” vagyis a testetlen, anyagtalan kép kultuszával vádolták meg a Technorealizmus, mint az új festészeti irányzat képviselőit. Hornyik Sándor az ezredforduló realista festészeti tendenciáit elkülöníti egymástól. *„A technorealizmus nem annyira a klasszikus 19. századi realizmusból vezethető le, hanem inkább az 1960-70-es évek hiperrealizmusából, ami Amerikában inkább szuperrealizmusként vált ismertté. Ehhez az alapvetően fotografikus vagy fotó-alapú realizmushoz képest „techno” a digitális képalkotásra építő technorealizmus. A fények és a reflexek, a zavarba ejtő (Chuck Close) és elbűvölő (Richard Estes) anyagszerűség a technorealizmusban nincs annyira a csúcsra járátva, helyette inkább egyfajta „blur”-ös, mediális elmosódottság dominál, ami nem a hiperrealisan élesre fókuszált fotográfiát, hanem a képernyő sejtelmes villódzását, a pixelek fénytörését idézi. A fotorealizmus ehhez képest a természet kontra mediakultúra viszonylatában neutrális terminus. Az objektív, pontos és aprólékosan valósághű ábrázolást jelöli, és átmenetet képez – mediálisan és „spirituálisan” egyaránt a naturalizmus és technorealizmus között.”* (Hornyik Sándor: *Látvány és reflexivitas. In: A festmény ideje, Magyar Nemzeti Galéria, 2007, 11. old.*). Meg kell jegyezni, hogy Chuck Close hiperrealista portréin a fejek a szélek irányába elmosódnak, amivel az optika „látását” utánozza, az emberi látással szemben. A mesterséges képi előállítás anyaga vagy

anyagtalansága megihleti a festőket, ami mögött, ha nem is tudatosan, de lehet egyfajta reflexió magának a világnak az elanyagtalánodására, hiszen élményeink egyre inkább a virtuális közegből származnak. Elég, ha csak arra gondolunk, hogy a világ vagyoni készleteinek jelentős hányada dematerializált javakban van. Nagyon fontos szempont a mesterséges képekbe vetett bizalom mértéke, történetesen az, hogy az optikai képet hitelesebbnek tartjuk a látásnál. Ez önmagában együtt jár az egyediség részbeni feladásával. Harald Rosenberg „hűvös neutralitás” jelzővel illeti a hiperrealizmust. *„Estes vagy Goings vásznai összeforrtak a kamera objektivitásával, és olyan mértékben, amennyiben a dolgok valóságosabbá válnak az amerikaiak szemében, mint maguk a dolgok, úgy nyernek nagyobb hitelt, éppen nyilvánvaló mesterségük által.”* (Harald Rosenberg: *Reality again*. In: Gregory Battcock: *Super realism*, E.P. Dutton, New York, 1975., p. 135.).

Az ezredfordulón fellángolt újrealizmust sokan értetlenséggel fogadták, mert ellentmondani látszott a művészettörténeti fejlődésnek. Voltak akik addig a festészet megszűnését vizionálták. Általánosságban az a nézet terjedt el, hogy az igény az ábrázolásra és a történetre egyfajta lázadás a neoavantgárd és absztrakt művészet ellen. Ez lehet, hogy így is van. De a problémának lehet egy másik megközelítése is. Szó volt arról, hogy a tömegkommunikációs eszközök elterjedése révén kifejezetté vált a dokumentumjelleg, a realitás közvetítésének igénye, ami a meseszerűség és a szimbólumokban való gondolkodás hanyatlását eredményezte. Természetesen ezen eszközök generálta világ, ahogyan említettem, nem a valóság. Lajta Gábor festőművész a következőképpen látta ezt a kérdést: *„A realitási igény paradox módon azért növekedett meg a kortárs művészetben, mert túl sok a mesterséges kép. A túl sok pontosan dokumentáló kép egyrészt megteremtette az igényt és mércét egy bizonyos realitásfokra, másrészt kielégítetlenül is hagy bennünket, mert a kép nem valódi.”* (Lajta Gábor: *Széljegyzetek a figuratív realista festészet témájához*. In: *A Festmény ideje*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2007. 28. old.). Lajta gondolatát továbbfűzve úgy tűnik számomra, hogy a realista festmény tárgyi megtestesülésével beékelődik a valóság és a virtuális világ közé. A dokumentum (fotó vagy film) széleskörű elterjedése tekinthető egyfajta manipulációs médiaeszköznek, hiszen a valóság hű tolmácsaként tünteti fel magát, és azt az érzést sugallja, hogy a gépi rögzítés hihetőbb, mint egy szabadkézi alkotás. A fotó utáni festést értelmezhetjük úgy is, mint egyfajta küzdelmet a gépi képek tömegével szemben, úgy hogy azokat kisajátítva egyedi „gépmentes” kép jöhessen létre.

Nem mindenki mond le a „valóság” ihlető erejéről. Itt a valóságábrázolás alatt nem az ideológiamentes és vélemény-semleges naturalizmusra gondolok. A „tapintható” világ nem feltétlenül áll ellentmondásban annak virtuálisan létrehozott párjával. A művészek túlnyomó többsége még mindig a „való világból” meríti témáit, amelyekre akarva akaratlanul hatnak az újabb médiumok képi termékei. A fénykép utáni festés a természetből merített ihlet kombinációjával a technológia pszeudo elutasítása. A jelenség meglehetősen hasonlít az impresszionisták tubusos-festék használatához. Mindkettő mögött hatékonysági és kényelmi okok lehetnek. Ahogyan már szó volt róla, a technika új módszereket kínál fel, amelyek akarva-akaratlanul hatnak az esztétikumra. A fényképről való festés nagyban kitágította a tematikai lehetőségeket, tudniillik eddig elérhetetlen helyszínekről lehet ma festményeket

készíteni. A pillanat alatt elkészített felvétel jelentősen visszaszorította a térbeli és időbeli korlátokat. A lehetőségek kitágítása egyben azok beszűkülésével járt, mert a festő lemondott a tárgyban való elmélyülés lehetőségéről, a szemlélődésről, illetve arról, hogy a festés ideje alatt újabb inspirációk érik. A térben való kontemplatív feloldódás élményétől megfosztva visszahelyezi magát a megszokott műtermi közegébe, megszüntetve a „modell”, a mű és az alkotó interkonnekcióját. (A „modell” kiváltható a képzeletbeli „belső” képpel.) Bizonyos esetekben a fényképről való festéssel, síkszerű „objektre” redukálta inspirációs forrását. Két lehetőség van az ellentmondás feloldására, azaz hogy a mesterséges képről imitáljuk a természetet. Az egyik, hogy elfogadjuk a helyzetet, így a valóság hű közvetítőjeként tekintünk a fényképre. Akkor viszont számolnunk kell a kétdimenziós optikai kép korlátaival. A hitelesség szempontjából elengedhetetlen, hogy a festő saját élményéből merítsen, ami azt jelenti, hogy maga készítse el a fényképet. Bármennyire tökéletes a technika, a gép által generált kép nem a valóság. Ez leginkább olyan esetekben szembeötlő például, amikor fotóról fest portrét valaki (ez jellemzően megrendelésre szokott történni), úgy, hogy a modellel soha nem találkozott, illetve a fényképet is, amiről a festmény készül, valaki más készítette. A másik lehetőség, ami sokkal szerencsésebb az előbbinél, ha nem az ábrázolt motívumot tekintjük a kép témájának, hanem csak a téma közvetítőjének, ami nem azonos azzal. Ebben az esetben felfoghatjuk a fényképet eszközként vagy szerszámként. Ilyen módon a tartalmi szempontokhoz képest inkább „ürüggé” válik a kép empirikus motívumkészlete. Egy valóság-hű kép, most nevezzük realistának, akkor mondható annak, ha elér egy bizonyos realitásfokot. Egy szegényes kép élményadó képessége szegényes marad. De kell lennie egy „belső témának”, ami túlmutat a részleteiben kidolgozott látvány nyújtotta érzéki élményen, mégis általa válik kifejezetté. Ha eléri a műalkotás azt a minőségi fokot, ami ezt lehetővé teszi, akkor a kép látványvilágán keresztül a néző egy új „dimenzióba” juthat. Ilyenkor gondolhatjuk, hogy „az üzenet átment” és szociológiailag ekkor válik a mű befejezetté, nyilván minden nézőben különféleképpen.

Bármennyire is tekintjük pusztán segédeszköznek, kiindulópontnak, vagy akár inspirációs forrásnak a fényképet, hiszen ez teljesen természetes, hogy használjuk korunk technikai lehetőségeit, mégis joggal merül fel az „eredeti-másolat” probléma. Hiszen kiindulópontként egy produktumról beszélünk szemben az élő természettel, vagy belső világunkkal és képzelőerőnkkel akkor, amikor ez a produktum adott esetben egy természetet mímelő fénykép. Paul Riceour másod, illetve harmadlagos mímelésről beszél. (*Bárdosi József: Évek és képek, MMA, 2017., 251. old.*). Harmadlagos alatt Riceour a fotóról nyomtatott (újság) képet érti. Vajon a fénykép után festett képet nem tekinthetjük hasonlóképpen harmadlagosnak? A megoldás abban rejlik, hogy képesek vagyunk-e teljesen autonóm alkotást létrehozni úgy, hogy azt függetlenítsük a felhasznált forrástól? Ebben a tekintetben lényegtelen, hogy mi az új médium. Akár lehet ugyanaz. Festményről is lehet festeni és fényképet felhasználva is lehet fotográfiát készíteni, kombinálva a médiumokat tetszés szerint. Itt visszautalnék a dolgozat elején említett „appropriation art”-ra. A reklámpar kisajátítja a kultúra teljes motívumkincsét, a múlt és a jelen képeit. A különbség abban rejlik, hogy amíg Leonardonak nem kell jogdíjat fizetnie, addig a kortársakat, beleértve a hétköznapi embereket ebben az értelemben kizsákmányolja. Ugyanakkor a művész is megteheti ugyanezt. A

világszerte ismert Marlboro Man kisajátításával Richard Prince elkészíti a Cím nélküli cowboy című művét. „Richard Prince nem másolatot készít, hanem eredeti művet másolás által” (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncaszalon. Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 118. old.*). A művész nem változtat semmit, csupán a színes reklámképet fekete-fehér képpé módosítja. A motívumok más kontextusban új értelmet nyernek. A kép témája már nem az eredeti reklám üzenete, hanem az új kontextus által megteremtett alkotói szándék.

Összességében megállapíthatjuk, hogy a fénykép, mint inspirációs forrás létezik. Ez természetesen igaz a mozgóképre is, hiszen az számos állókép sorozata. A festő gyakran kényelmi okokból az állóképet részesíti előnyben. Az objektív által generált kép inspirál, még akkor is, ha nem konkretizált, tehát nem az alkotás során használjuk közvetlenül (nem arról készül a kép), illetve nem tudatosul. Gyakran a valóságból merített inspiráció csupán egy illúzió, hiszen mögötte egy fénykép vagy film élménye állhat. „A média által áthatott társadalom maradéktalanul kitölti fantáziánkat – ami nem tudja kikerülni a film, videó, fotó ránk gyakorolt hatását” (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncaszalon, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 71. old.*). Ezt a gondolatot igazolják Asztalos Zsolt a Kiscelli Múzeumban idén bemutatott videomunkái az Emlékmodellek című kiállításán. A művész, különböző társadalmi csoportokhoz tartozó embereket arra kért, hogy 15-20 percen gondolják végig és pörgessék le életüket „lelki szemeik” előtt. A munkák Emlékezés címet viselik. Asztalos ezeket a momentumokat örökítette meg videón. Ragó Anett pszichológus a kiállítással kapcsolatban megjegyzi, hogy ez a fajta szekvenciális, „filmszerű” lepörgetése az emlékeknek a mozgókép elterjedése előtt nem létezett. Az emberek sokkal inkább statikusan, egymástól különálló blokkokban emlékeztek múltjukra.

4.3.4. Régi mesterek nyomában

*„Egy könyvet, amelynek nagy hatása volt egykor, soha többé nem ítélni meg helyesen”
Goethe: Friedrich von Müller kancellárnak, levél, 1822.*

A műalkotásokat nem lehet függetleníteni attól a társadalmi és történelmi kontextustól, amelyben azok létrejönnek. A múltat a jelenből szemléljük és értelmezzük, másképpen nem is tudjuk. Saját világunk nézőpontjából, annak ideológiai állásaiból mérjük és értékeljük, ami soha nem azonos a múltbelivel. Ezzel a múltat meg is változtatjuk. Ahogy feltárjuk és megismerjük a történelmet, azzal ugyanúgy teremtjük és csináljuk is. A múlt alkotásai is újjászületnek a jelenben.

A művészettörténetet korszakokra bontani nagyon nehéz feladat, mert a stílusjegyek nem feltétlenül azonos tartalmakat takarnak. Az azonos motívumok különböző korokban más jelentést hordoznak. Minden elvész az idő homályában. Az alkotásokat a múltból csak félreértések mellett sikerül megfejtenünk, hiszen az eredeti művészi szándékot pontosan nem

ismerhetjük. Még akkor sem lehetünk benne biztosak, hogy értjük, ha részletes, születésük körülményeit alaposan tisztázó leírások, dokumentumok állnak rendelkezésünkre, mert a művészi szándék akkor is kimondhatatlan. „*Objektív esztétikai értéke csak annak a műnek van, amelyik egyéni alkotói szándéktól független hatást képes kiváltani*” (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 502. old.*).

A régi nagymesterek művészetéből merített inspiráció nem új keletű. Ahogyan a kortárs művészet hat a művészekre, úgy természetes, hogy a múlt alkotásai is példaképként szolgálhatnak a jelen alkotóinak. Az aktuális stílusjegyeket és irányadó tendenciákat nem gondolja mindenki követendőnek. Egy művész számára a kortársak követése már önmagában nem cseng jól. Többen úgy gondolják, hogy inkább a múltból hozzák el a jövőt. Hogy ki haladó és ki konzervatív, azt a kontextus határozza meg, amiből megítélik. A tegnapi haladók a holnap konzervatívjai, de az úgy is igaz lehet, hogy a ma konzervatívjai a holnap haladói. „*Ahogy a kor évtizedről évtizedre távolodott Rembrandtól időben, úgy közeledett hozzá lélekben. Érthető, Delacroix-val új festőiség kora kezdődik, de még csak kezdődik, a század aztán folytatja a kezdeményt s a maga módján el is megy a neki lehetséges végső határig. Érthető, hogy a festőiség egyik legnagyobb inaugurálójához és megvalósítójához egyre közelebb jut. Delacroix érzését érzékelhetővé példázva úgy szemléltethetjük, hogy ha ebben a korban Raffaellót utánozza, hazudik, ha Rembrandtot szinte úgy ítéljük meg, mint aki kortársat utánoz – ami nem enyhíti az ítéletet, de másképp motiválja.*” (Fülep Lajos: *Művészet és világnézet. Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976, 600. old.*). Ha azt vesszük, hogy Delacroix az impresszionizmus előkészítője, és az impresszionizmust rengeteg kortárs festő mintaképének tekinti, így tágabb értelemben Rembrandt is tekinthető kortársnak. Nem feltétlenül az a kortárs, aki közöttünk él. Csernus Tibor is azt mondta: „Inkább érzem magam Delacroix kortársának, mint mondjuk Jeff Koonsénak”, vagy Balthus: „Inkább érzem magam Courbet kortársának.” A tényleges kortársak elválhatnak egymástól, gyakran önnön mikrokozmoszukban gyakorolván művészetüket. A kérdés csupán az, hogy egy választott múltbéli mester művészetében felfedezett „valami” valóban annak a mesternek a sajátja, vagy inkább az őt követő kolléga saját kora által determinált vízió? A válasz az, hogy az utóbbi, viszont ez a művész szempontjából, mint később látni fogjuk, lényegtelen.

Giorgio Agamben részletesen foglalkozik a kérdéssel, hogy mit jelent kortársnak lenni. Nem szabad elfelejteni, hogy a kortársiasság azáltal írja be magát a jelenbe, hogy előbb mindent archaikusnak jelöl meg. Az archaikus formák nem pusztán elbűvölik a jelent, hanem a jelen kulcsa az „időtlenben” van elrejtve. (<https://aszem.info/2016/07/giorgio-agamben-mit-jelent-kortarsnak-lenni/>)

A múlt művészetének festészeti újraértelmezése csak azzal az eszköztárral lehetséges, mint ami ma a rendelkezésünkre áll. A hagyomány feltételezi, Lajta Gábor szerint, hogy a festőnek olyan mestere volt, akinek magának is volt mestere és annak is és így tovább. Aki viszont megtagadja a mesterét, az a hagyományt szakítja meg. Azt gondolom, hogy a közelmúlt művészetét meg lehet tagadni, de átlépni nem. Maga a szembehelyezkedés is egy viszony. A múlt megismerése azért is nehéz, mert nem tudjuk közvetlenül megtapasztalni, emellett technikai akadályai is vannak, elég csak az elveszett festékreceptekre és festői módszerekre

gondolni. Újraértelmezni a múltat csak úgy lehetséges, hogy elfogadjuk a jelen eszközeit, amelyek akarva akaratlanul nyomot fognak hagyni. Tehát az elődök felfedezése nem elsősorban romantikus múltba révedés, hanem inkább a jelen dinamikájának része. És ennek a dinamikának része az is, hogy az évtizedeken át tartó ábrázolást tagadó tendenciák után, sokan kitörő lelkesedéssel töltik meg az űrt figurális művekkel a jelenben. Itt Rieder Gábor gondolatát idézem: „*Korszaktól független örök emberi tulajdonságnak tűnik – bármennyire is óvatosságra készítetnek a hasonló kezdetű mondatok – az ismert valóság örömteli viszontlátása egy mesterséges másolat formájában*” (Rieder Gábor: *Millenniumi realizmus. In: A festmény ideje, Magyar Nemzeti Galéria, 2007., 16.old.*). Nem mindenkit elégít ki a realizmus újrafelfedezésének formalizmusa.

A kényszeres újdonsághajhászás taposómalmával szembehelyezkedve 2003-ban megalakult a Sensaria csoport, akiket Sturcz János „Radikális neokonzervatívoknak” nevez el.

A régi mesterek munkáiban megtalált jelenkori inspiráció jellemzően nem a korabeli társadalmi kontextus megismeréséből és akceptálásából fakad, hanem a képek jelenhez való igazíthatóságából. Beilleszthetőek-e a mátrixba igényeink szerint, vagy nem? Ezek az igények ugyanakkor semmilyen viszonyban nincsenek a régebbiekkel.

Timothy Brook történész a világkereskedelem kialakulásának korai történelmét Vermeer segítségével mutatja be. Sorban végigveszi a képeken szereplő tárgyakat, amelyeket a történelem boncasztalára helyez. A katona és a nevető lány című udvarlási szituációt ábrázoló festmény egyik markáns kompozíciós eleme a kalap. A kép előterében a nézőhöz legközelebb eső tárgy sötét tónusa jelentős teret elfoglal a kép kétdimenziós teréből. A kalap története a következőképpen indul: „*Samuel Champlain azon európaiak első hullámához tartozott, akik betörték az észak-amerikai kontinensre. Első útja 1603-ban egy francia expedíció tagjaként a Szent Lőrinc-folyón vezetett a Nagy-tavakhoz – a bejárt területet Kanadának nevezte el -, céljuk kereskedelmi kapcsolatok kiépítése volt.*” (Timothy Brook: *Vermeer kalapja. Európa kiadó, Budapest, 2009., 47.old.*). A 15. századi Európában a kalapkészítés még az európai hód szőréből nyert nemezből készült, de a vadászat következtében a század végére az állománycsökkenés a skandináv területeket is elérte. A faj a kihalás szélére sodródott, így a 16. században már birkagyapjából készítették a nemezt. Az új forrás Kanada lett, pontosabban a Szent Lőrinc-folyó torkolata. Ez a ritka, de jó minőségű anyag nagyon drága volt, és hamarosan státuszszimbólummá vált. Egy hódfilc kalap tízszer többért cserélt gazdát, mint gyapjúfilc társa. A korabeli Hollandiában kevesen engedhették meg maguknak. Vermeer kalapja (habár a mester halála után készített leltárban nincs nyoma, hogy birtokolt volna ilyen tárgyat) a korabeli legújabb divat szerint készült. A kalap tágabb története összekapcsolódik az északi átjáró keresésével. Champlain azzal veszi rá IV. Henriket a nemezmonopólium meghosszabbítására, hogy a kereskedésből befolyó pénz a Kínához vezető északi átjáró felkutatásához szükséges. Vermeer Mérleget tartó nő című festményén a modell, aki valószínűleg a felesége Catharina Bolnes éppen ezüstöt mér. A kép elkészítésének időpontja (1664), valamint az érme mérete arra enged következtetni, hogy nem aranyról, hanem ezüstről van szó. Az 1600-as éveket az ezüst évszázadának hívták. A világkereskedelem túlnyomó részben Kínával történt ezüst alapon. Paolo Hszü, a Ming-udvar egyetlen katolikus tagja

megjegyezte: „Ez volt a gazdaság egyetlen mércéje.” (forrás: Timothy Brook: *Vermeer kalapja*, Európa kiadó, Budapest, 2009. 203.old.). Kína ezüst éhségét az európai bányák nem tudták jóllakatni. A spanyolok 1545-ben a mai Bolívia területén az Andokban 4090 m magasban megalapították Potosi városát, ahonnan kielégítették a világ ezüstigényét. A ma már alig néhány lakost számláló várost 1650-ben körülbelül 160 000-en lakták.

A fenti példák megmutatják, hogy Vermeer festészete hűen tükrözi korának történelmi és társadalmi viszonyait. Részei művészi témájának. Ezek a tények egy mai festőt, akit Vermeer művészete inspirál, figyelmen kívül hagynak. A motívumok teljesen mást jelentenek számára. Szabadon értelmezi a saját festői logikája szerint. Nem a történelmi háttér kutatása, hanem a festmény számára fenntartott üzenete az elsődleges. Tehát nem érti félre a művet. Nem egy korábbi helyzetet szeretne restaurálni. Az ő témája az élmény, ami közte és a korai mester műve közötti viszonyból származik.



3. kép. Szinyei Merse Pál: Hóolvadás, olaj-vászon, 47,3x60,6 cm, 1884-1895 MNG



4. kép. Szabó Ábel: Útépítés az Alföldön, olaj-vászon, 90x120 cm, 2006

4.3.5. Tudomány, mint a művészet témája

A művészet feloldódik a tudományban?

„A hivatásos művésznak nemcsak az a feladata, hogy vizualizálja az embereket, hanem az is, hogy folytassa és szintetizálja a szellemi erővonalakat. Ehhez a tudattalan elemeken kívül, ha nem is feltétlenül módszerre, de tudatos forrásanyagra, megbízható tudományos szemléletmódra is szükség van.” (Moholy – Nagy László: Látás mozgásban, Műcsarnok – Intermédia, 1996, 28-32. old.).

A tudomány és technológia vívmányai rendre beépülnek a művészetbe. A humanizmus megalapozta a természettudomány fejlődését. Az antik világnak és a középkornak is megvolt a maga természettudománya, viszont az igazodási pontot a vallás nyújtotta keretek határozták meg. Az újkorban viszont ezek a pontok maguk a természettudományok lettek. A tudományos ismeretek bővülésének az alapja mégiscsak a világról alkotott szemlélet, és nem fordítva. Ettől fogva a nem természettudományoknak, mint a teológia vagy a filozófia számot kell vetniük azok vívmányaival. A heliocentrikus világmodell kopernikuszi elterjedése a modern tudományok kiindulópontja. Elsőként Pontoszi Hérakleidész fogalmazta meg Kr. u. 3. században. Ugyanekkor Szamodí Arisztarkhosz megbecsülte a Nap méretét és rájött, hogy a Földhöz képest jóval nagyobb égitest nem keringhet a Föld körül, inkább fordítva. Az új világkép megszületése az ember világhoz viszonyított pozíciójának megváltozását vont maga

után, ami a technológia rohamtempójú fejlődését vetítette előre. Az új világkép megmutatkozása a művészeti alkotásokban szinte törvényszerű. A tudomány felértékelődése nem azt jelenti, hogy a művészek alkotásaikon buzgalommal ábrázolják az új felfedezéseket, hanem szimbiózisban a tudománnyal változik maga a művészet is. Nyilván motívumként megjelennek például a festményeken és grafikákon a tudományokhoz köthető eszközök és termékek, de nem feltétlenül a maguk tárgyi, élethű ábrázolataikként. A tudomány hozzájárult a földrajzi felfedezésekhez, amelyek következtében kialakult világkereskedelem lehetővé tette, hogy a holland kismester a csendéletein déltengeri élőlényeket és gyümölcsöket ábrázolhasson. Ennek előfeltétele volt, hogy biztonságosan haza lehessen érni távoli földrészekről, amit értelemszerűen a technológia tett lehetővé. Az „új ember” művészeti ábrázolása összhangban van a társadalmi változásokkal. Erről tanúskodik a dolgozatban már említett Veronese festmény is. Fülep szerint Leonardo művészete pontosan tükrözi az ellentmondásosságot a keresztény kultúra és az új világ ideológiája között. A testiségnek és világi javaknak evangéliumi tagadása párhuzamosságba kerül azok elfogadásával. Leegyszerűsítve a disszonancia így hangzik; Miért ismerjük meg a világot a természettudomány segítségével, ha annak hasznából nem kérünk? *„Az ellentmondás eredménye sohase látszott olyan megdöbbentőn, mint Leonardo korában, a művészet nagy pápái, Borgia VI. Sándor, II. Gyula, X. Leo idejében, amikor Machiavelli azt az erkölcs-földrajzi tételt mondja ki: minél közelebb Rómához, annál nagyobb romlottság.”* (Fülep Lajos: *Művészet és világnézet, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976, 529. old.*) Leonardo a lelkiismeret embere. A két szemlélet disszonanciája érvényesül művészetében. Festményein a szentek már nem azok, akik azelőtt voltak. A mester női alakjai nem keresztény, hanem pogány pompájukban nyílnak ki. Talán innen eredhet a pogány Madonna fogalma, ami ma is fellelhető a képzőművészetben. Az új ember már nem a világmindenség közepén helyezkedik el. Nem a teremtés koronája körül forog a világ. Elégedetlensége a szüntelen megismerés igényében fejeződik ki. Az a tény, hogy manapság az ember úgy tekint önmagára, mint atomok és molekulák összességére, amelyeket biokémiai folyamatok működtetnek, megvannak a történelmi előzményei. Amellett, hogy rengeteg új dologgal kénytelen „osztózni” dominanciájában, az embernek mégiscsak önmaga maradt a legfontosabb. Idő kérdése volt viszont, hogy mikor jelennek meg az emberábrázolást nélkülöző témakörök, mint a tájkép vagy a csendélet.

A tudás megszerzésének évszázadok óta tartó dialektikája napjainkra algoritmusok megalkotásában csúcsosodott ki, amelyek bizonyos értelemben túlszárnyalják az ember képességeit, ugyanakkor számos veleszületett képessége használatának szükségességét vetítik előre. Gondoljunk csak arra, hogy telefonjainknak köszönhetően például lemondunk memóriánk használatának egy részéről, GPS-el tájékozódunk és hamarosan vezető nélküli járművekkel közlekedünk. Ha arra gondolunk, hogy egy gépnek sikerült legyőznie a sakk világbajnokot, nem lehetünk messze a „művészgéptől” sem. *„Herbert Simon 1957-ben megjósolta, hogy 10 éven belül a számítógépek legyőzik az emberi világbajnokot. Negyven év múltával hatjátzmás kirakatmérkőzésen a Deep Blue legyőzte Garri Kaszparovot. Simon tévedett, de csak egy 4-es szorzóval. ... A Deep Blue átlagosan másodpercenként 126 millió, csúcsebességnél 330 millió csomópontot vizsgált meg. Lépésenként 30 milliárd állást*

generált, rutinszerűen 14-es mélységet elérve. A gép szíve a standard alfa-béta keresés volt, transzpozíciós táblával, a siker kulcsa azonban úgy tűnik, az a képessége, hogy kiterjesztéseket tudott generálni az érdekes kényszerlépés-sorozatok mélységi korlátjain túl. Egyes esetekben a keresés a 40-es mélységet is elérte. A kiértékelő függvény 8000 tulajdonsággal dolgozott, ezekből egyesek a bábuk igen specifikus konfigurációit is leírták. A rendszer felhasználta a 4000 állást tartalmazó „megnyitások könyvét” és a 700 000 nagymesteri játszmaleírást tartalmazó adatbázist, ahonnan konszenzusos javaslatokat lehetett generálni. A rendszer a megoldott végjáték-pozíciók nagy adatbázisával is rendelkezett, amely minden ötbábús és számos hatfigurás állást tartalmazott. Ez az adatbázis a keresési mélység lényeges kiterjesztését jelentette, lehetővé téve Deep Blue számára egyes esetekben a tökéletes játékot annak ellenére, hogy sok lépésre volt még a matthelyzettől.” (forrás: https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0026_mi_4_4/ch06s06.html)

Az érzelmek és gondolatok mögött álló biokémiai folyamatok leképezése programokká, hatékonyabb teljesítményt eredményezhet, mint amire a valódiak képesek. Persze így az érzések nem a benyomásokon, intuíciókon és váratlan történéseken fognak alapulni, hanem számításokon. Ha belegondolunk abba, hogy küszöbön áll az emberi agy számítógéppel való összekapcsolása, kétség sem férhet hozzá, hogy az ajtóban áll a „művészgép”. Az „új típusú” alkotások személyre szabottan, egyéni igényekre készülhetnek majd, valószínűleg alacsonyabb költségekkel. A fogyasztónak, mint egyénnek szellemi szükségletei csak részben egyéniék. Másrésztől társadalmilag determináltak. Viszont az igazi művész nem fogyasztói igényre, hanem saját belső inspirációira támaszkodik. Vajon az alkotói folyamat, amelynek része a vívódás, a meghozott döntések váratlan megkérdőjelezése és felülírása, illetve, hogy a folyamat végeredménye eltérhet az eredeti szándéktól, digitális programmá „alakítható-e”? Vajon képes-e megjósolni, jobban mondvá kiszámolni egy program, a lehető legtöbb tárgyat érintő információ elemzésével együtt, hogy milyen alkotás kerül majd be a művészeti kánonba? Jelenleg az algoritmusok pusztán arra képesek, hogy stílusjegyeket elemezve létrehoznak kreációkat, amelyek meggyőzően imitálnak egy választott művészi stílust. Az arcfelismerő rendszerek korában ezt logikusnak is gondolhatjuk. Nehéz megjósolni, hogy az említett kreálmányokra támaszt-e majd igényt az emberiség. Egyelőre ott tartunk, hogy nem vágyunk mesterséges Rembrandtokra. Abban viszont biztosak lehetünk, hogy a technológia hat a művészetre, és viszont, ahogyan ez mindig is volt. A technológia fejlődésének gyorsulásával irrelevánsná válnak bizonyos tevékenységek, szakmák. Ezt tapasztalhatjuk már a hétköznapi életben. Vajon eljön-e az idő, amikor az alkotás, mint a legmagasabb szintű emberi képesség feleslegessé válik? Amennyiben igen, az magával hoz-e egy lázadást, amelynek során az ember újra birtokba veszi alkotói jogát? Az alkotás feleslegessé válásának problémakörét Harari részletesen taglalja könyvében. (*Yuval Noah Harari: 21 Lessons for the 21st Century, Vintage, London, 2019.*). György Péter már a 90-es évek elején pontosan tette fel a kérdést. Akkor, amikor még a globális média „ölelése” mellett még nem szóltak bele az algoritmusok és a közösségi médiaplatformok az élet menetébe. „*A mai napon – a digitális technológia hajnalán a kérdés még mindig ugyanaz. A Big Brothert szolgálja-e a képek hatalma, vagy ez egyszer tényleg fordul a kocka, s az autonómia és az ellenőrzés alóli*

felszabadulás ígérete több a technikai determinizmus vezérelte nevetséges optimizmusnál?” (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncaszton, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 182. old.*). A történelmi tapasztalat alapján nem lehetünk túlzottan optimisták. Harari az androiddá válást az emberi evolúció részének tekinti, tehát nincs visszaút. A jövőt nem tudhatjuk, ugyanakkor az tény, hogy a technológia elől nincs bűvőhely. Még azok, akik elutasítják és berendezkednek egyfajta „természet közeli” életformára, önmagukat megtévesztve, életmódjukat és igazukat a technológiai eszközök igénybevételével propagálják, arról nem is beszélve, ha bajba kerülnek, rögtön visszatér a technológia iránti bizalmuk.

A manipulált „érzésekhez igazított” képek áradata az illúzió felkeltését eredményezi, amely a perceptuális élményt szolgáló virtuális közegben akarva akaratlanul hat, alóla a művészi inspiráció sem tudja magát kivonni. Már önmagában a kortársakról való tájékozódás is túlnyomó részt ebben a közegben zajlik.

A disszertáció tudománytörténettel nem foglalkozik, viszont azzal igen, hogy a tudomány, önmagában képezheti-e a műalkotások témáját. Az évről évre megjelenő újabb technikai eszközök megújítják a művészi kifejezés lehetőségeit, és nem vitás, hogy ezek hatnak azok tartalmi összefüggéseire. Lehetséges-e, hogy maga a technikai eszköz legyen a műalkotás, vagy csak az azzal kifejezésre juttatott művészi élmény lehet az, esetleg mindkettő együtt? A „Globális falu” mára valósággá vált elmélet kigondolója Marshall McLuhan a tömegművelődéssel kapcsolatosan kidolgozott egy elméletet. Arra gondol, hogy az információáramlás industrializálásának prototípusa a könyvnyomtatás, ugyanakkor azt állítja, hogy az írott szövegen keresztül közvetített üzenet csak tartalmi veszteséggel adható át. Az irodalom erre egyértelműen rácsafol. Azt mondja, hogy Gutenberg teremtményével az európai civilizáció nem integrálódott, hanem inkább homogenizálódott. Érzékszerveink nyomtatott sorokra korlátozódtak az információszerzés során. Az új tömegművelődés, már a rádió is, sokkal összetettebbek, ezáltal élménydúsabb világot közvetítenek számunkra, hiszen az üzenetek átadása jóval több érzékszerv bevonásával történik. Bevezeti a „technikai reprodukálhatóság” fogalmát. (Már létezett a XV. században, például fametszet formájában. A különbség abban áll, hogy amíg a nyomtatott grafikának minden egyes példánya maga az eredeti alkotás, addig a polcra leemelt könyv nem tekinthető annak. Ebben az esetben az alkotás az a szellemi produktum, amit az író vagy költő kitalált és nem az a tárgy, amit kinyitunk és elolvassunk. Ugyanez érvényes a filmre, hangfelvételre, magnószalagra és így tovább. A digitális kép esetében értelmetlen az eredeti és másolat fogalmát használni. Mindenesetre ellentmondásossá válik az előbbieket tekintetben az a már általánossá vált szokás, hogy a műtárgyról készített reprodukciókat sokszorosítják és eredetiként adják el, értékét a korlátozott példányszámmal és szignóval garantálva. A sokszorosított grafikai lap minden esetben az eredeti médium, ami szellemi tartományának elválaszthatatlan része, amíg például egy festményről készített papírnyomat nem.) A Gutenberg galaxis ma is az, mint ami eddig volt, de osztozni kénytelen új „kollégáival”. A film megjelenésével a vizualitás győzelmét ünnepelték az írás és olvasás felett. A reprodukálhatósággal egyben McLuhan felismeri az új médiumok társadalmi jelentőségét. A sokoldalú elemekből összetett mozgóképi információ

kiiktatja az absztrakció jelentőségét és egyre inkább eluralkodik a részletekre kiterjedő tényyszerűség igénye, valamint a dokumentatív szemlélet. Az új médiumok megjelenésük pillanatában marketing és propaganda célok eszközeivé váltak. Hauser Arnold megállapítja, hogy az uralkodó réteg (ma már nem ezt mondjuk a demokráciákban, hanem döntéshozókról vagy társadalmi elitől beszélünk) az előbb említett célok eszközeként a művészetet használta. Ha ez így van, akkor az új médiumokat művészetnek tekinthetnénk. Manapság csak elvéve készíttetnek festményeket propaganda célokra, hiszen ha bekapcsoljuk a televíziót kódolt üzenetek megfejtésének fáradsága nélkül megkapjuk az „információkat”, megkímélve magunkat kiállítások látogatásától és műtárgyak nézegetésétől. Hauser korában még nem volt internet. Megjelenésével az a nézet terjedt el, hogy a lehető legdemokratikusabb eszköz került az emberiség birtokába, tekintettel arra, hogy a rádióban azt kell hallgatnunk, amit éppen sugároznak, hasonlóképpen, mint amit a tévében kell néznünk. Az utóbbi kettő esetében a választási lehetőség annyi csupán, hogy átkapcsolhatunk egy másik csatornára, illetve kikapcsolhatjuk a készüléket. Az interneten keresztül pedig az emberek szabadon interakcióba lépnek egymással, és megválogathatják, valamint maguk közvetíthetnek információkat. A 90-es években még ez biztosan így volt. Persze, abban az időben még senki sem gondolt arra, hogy algoritmusok fogják számunkra a személyre szabott „információkat” zúdítani a neten keresztül, valamint manipulálni, hogy mikkel és kikkel kerüljünk kapcsolatba. Nem is beszélve arról, hogy lassan ki sem kapcsolhatjuk eszközeinket. Mindezek Harari apokaliptikus jövőképét idézik meg. Az új, szenzorikusan ható médiumok tulajdonképpen idegrendszerünk elektronikus kibővítését jelentik, amelyek az emberiség környezetének karakterisztikáját meghatározzák. Nem bújhatunk el előlük. Ezek rohamos fejlődésével egyre inkább egy virtuális világban találjuk magunkat, ahol a valóság eddigi értelmezése is megkérdőjeleződik. *„Ebben Mc Luhannak igaza is van, úgy érte tudniillik, hogy éppúgy nem bújhatunk el előlük, mint tulajdon idegeink elöl, és hogy idegrendszerünk fiziológiája és a kifejezés médiumainak elektronikája egyformán idegen szándékainktól”* (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 707. old.*). Amennyiben az új médiumok idegrendszerünk kibővítését jelentik, úgy az eszközeink testünk és szerveink részeivé válnak. Az okostelefon nem csupán kommunikációs eszköz, hanem a memóriánk része, hiszen bármit meg tudunk keresni az interneten, bármit le tudunk fényképezni anélkül, hogy meg kellene azokat jegyeznünk. A számítógép feleslegessé teszi matematikai képességeinket. *„Az egér vagy fényceruza nem pusztán apró játékszer, hanem a digitális kép manipulálásának közvetlen érzéki, mozgásszervi eszköze”* (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncaszalon, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 192. old.*). Mc Luhan legismertebb tézise a „médium maga az üzenet”. Első látásra abszurdnak tűnik, hiszen a médium közvetíti az üzenetet, de nem azonos azzal. A festményen az olajfesték nem azonos az üzenettel. Viszont az gyakran előfordul, hogy az előadás formája vagy egy közlés eszköze erősebben hat, mint a tartalom. Ahogyan e médiumokat idegrendszerünk kiterjesztéseinek, úgy tapasztalataink részeinek is tekinthetjük. Amennyiben elfogadható az a megállapítás, hogy az eszköz generálta kép az eszköz alkotóelemének tekinthető, akkor helytálló Mc Luhan elmélete. A tömegmédiumok megszorodásával és globális elterjedésével gyakran megkérdőjeleződik a tartalom minősége, hiszen a tartalmakat legtöbbször hozzá kell „gyártani” ezekhez a médiumokhoz. Vajon az értékes üzenetek mennyiségben és minőségben lépést tudnak-e tartani az egyre

bővülő óriási apparátussal? „Tételének azon nyilvánvaló jelentésén kívül, hogy az üzenet részben a médium terméke, Mc Luhan arra is gondolhatott, hogy korunk voltaképpen üzenete nem annyira a közvetített tartalmakban rejlik, mint inkább a rendelkezésre álló médiumok sokféleségében, és abban, hogy ezek fölöslegességük következtében sokszor üresen járnak, és nem közvetítenek semmit” (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 708. old.*). A műalkotás témája és tartalma egymással szoros korrelációban van, tehát nincs tartalom téma nélkül. Ha a médium maga az üzenet, akkor az lehet maga a téma is. Ebben az értelemben a tudományos vívmányok és technológiai eszközök művészeti témákként is felfoghatóak.

A tudomány és művészet szimbiózisa a művészettörténetben nyomon követhető, hagyományosan nem válik el élesen egymástól. A művészeti alkotások gyakran az adott korszak tudományos csúcsteljesítményei. Elég csak az egyiptomi piramisokra gondolnunk. A reneszánsz polihisztor-művésze is ezt az egységet testesíti meg. A közhiedelem gyakran egymás ellenpólusaként tekinti viszonyukat, aminek eredetét nem ismerem. Szimbiózisa a „gépkorszak” fellendülésével megerősödött, ugyanakkor voltak kísérletek annak ideológiai alapú szétválasztására. Peter Weibel szerint a régióban, különösképpen Ausztriában a 20. század első felében, kultúrpolitikai nyomással választották szét a tudományt és a művészetet. Ennek köszönhetően az országot elkerülték az avantgarde áramlatok, illetve a kapcsolódó műalkotások emigrációban születtek.

A korai absztrakt geometrikus művészet létrejöttéhez nagymértékben hozzájárult a gőzgép elterjedése. A forgó kerekek, mozgó tengelyek és karok látványa inspirálóan hathatott a művészekre abban az értelemben, hogy mozgást jelenítenek meg. „Mivel a mozgást főleg kerekek végzik, ezek jelentek meg először a festészetben absztraháltan körönként és más vizuális jelként, mint a mozgás, a gyorsulás és a sebesség jelképei” (Peter Weibel: *A művészetten túl. Kortárs Művészeti Múzeum - Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 1998, 26. old.*). A gépek elterjedése ugyanakkor szükségessé tette az időmérést. A futurista és geometrikus alkotások látványa akarva akaratlanul felidézik bennünk a gépek mechanikus konstrukcióit. A fekete-fehér képek különösen alkalmasok a geometriai szerkezetek és a mozgás kifejezésére. Ezt igazolják Kassák és Uitz linó- és fametszetei. A körök megjelenése a festészetben tulajdonképpen a kerekek absztrakciói, hiszen a gépi mozgást kerekek végzik. Emiatt lettek a gyorsulás és a sebesség jelképei. A korai absztrakció ennek köszönhetően geometrikus formákban születik meg. Lehetővé vált a négydimenziós mozgás kétdimenziós ábrázolása geometrikus eszközök segítségével. Annak ellenére, hogy a mozgókép kisajátítja a mozgás időbeli és térbeli ábrázolását, mégis leveszi a mozgás élethű ábrázolásának terhét a geometrikus művészet válláról, kijelölve a fejlődés irányát, ami később életre hívja az op art-ot és a kinetikus művészetet. A 19. század vége és 20. század eleje felfedezte a mozgást, mint képzőművészeti témát különösebb tartalmi kapcsolódások nélkül. Vagyis a téma maga a mozgás és nem a mozgás által kifejezett valami. „Az utókép-hatás, de főleg a sztroboszkópikus effektus felfedezése adta meg a fiziológiai alapot a kinematográfiához, mely nem más, mint a mozgás gépi-vizuális szimulációjának művészete.....A 19. század tobzódott a mozgásfolyamatok

elemzésében és szintézisében. *A testi és gépi funkciók – kivált az időfolyamatok – összehasonlításából egy új apparatív művészet új formái fejlődtek ki.* (Peter Weibel: *A művészetén túl. Kortárs Művészeti Múzeum - Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 1998, 27. old.*). (A 20. század végén a mozgás rögzítésére alkalmas eszközök fejlődésével és tömeges elterjedésével a mozgás, mint téma már kevésnek bizonyul.) A gépi mozgókép tulajdonképpen állóképek szekvenciája. A mozgókép állóképekké való lebontásának és autentikus ábrázolásának jó példáját Ernst Mach fizikus Pillanatfelvételek egy repülő lövedékről című, 1887-ben született munkáján láthatjuk. (Graphische Lehr – und Versuchsanstalt, Bécs). A ballisztikai – fotografiai kísérleten nyomon követhetjük a lövedék útjának állomásait, illetve a légellenállás gerjesztette kúpformát, az un. Mach – féle szuperszonikus kúpot, amit később, főleg futurista művészek idéznek meg műveiken.

Annak ellenére, hogy a korszak az embert a gépek viszonylatába helyezte, mégis egyfajta optimizmus jelenlétét érzékelhetjük. A teremtés misztériuma többé már nem titok, mert a világ működése tudományosan leírható. Ezzel a szemlélettel tulajdonképpen kijelölik a művészeti fejlődés irányát. *„Művészeti iskolák programjainak kialakításában, a jövő művészetéről való elképzeléseikben döntő szerepet kapott a teljesség vágya, s ennek megvalósíthatóságát a tudományos és művészeti megismerés összekapcsolásában látták.*” (Peter Weibel: *A művészetén túl. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 1998, 106. old.*). Kassák pedig így fogalmaz az orosz konstruktivista művészekről; *„A mi festészetünknek is ők mutatták meg az utat, amelyen végig kell mennünk, ha eszményünket meg akarjuk valósítani és el akarunk jutni a konstruktív életformáig. Ők a jövő fiai.*” (Peter Weibel: *A művészetén túl. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 1998, 77. old.*).

A Daedalus tudományos szaklapban teszi közzé a művészet és tudomány együttműködésére vonatkozó javaslatát Kepes György. Együttműködési elképzelései a fényvel kapcsolatos alkotói lehetőségek, valamint a környezet, technológia és művészet összekapcsolását érintik. (forrás: *Kepes György: The Visual Arts and the Sciences: A Proposal for Collaboration, DAEDALUS, 94/1. Middletown, 1956.*). Kepes ebben az időben készíti kinetikus műveit, illetve meg nem valósult terveit: A város éjszakai képe – kinetikus fényfal, T. Mc Nulthy és D. Stevens közreműködésével 1959-ben, majd 1970-ben a Fotoelasztikus járda című művét W. Wainwright közreműködésével. Megemlítem Nicholas Schöffner Kibernetikus városát. Műveiben a mozgó városok az ember bioritmusához igazodnak. Működésük alapja az ember napszakonkénti testhelyzetének, alvó – vízszintes, éber – függőleges, változása. A későbbiekben Csáji Attila és Kroó Norbert lézer alkalmazásával készítettek művészeti alkotásokat.

Yoshiyuki Abe japán képzőművész, eredeti foglalkozását tekintve programozó matematikus, olyan alkotói módszert dolgozott ki, amivel részlegesen kiiktatja saját személyét a munkafolyamatból. Programokat ír, amelyek majd maguk készítik el a képeket. Ezeket a képeket papírra kinyomtatja. Minden egyes képhez külön program tartozik. Elmondása

szerint, nem tudja, hogy az adott program munkája milyen képet fog eredményezni. Ezzel a módszerrel az alkotómunkát megosztja a mesterségesen létrehozott programmal. A program nonfiguratív képeket produkál, amelyeknek a művész spontán benyomásai alapján választ címet. A címek szemantikailag nem hozhatóak összefüggésbe a programokkal, jellemzően hétköznapiak, érdektelenek, mint például: Az ég Abu Dhabiban délelőtt 10 órakor. Amennyiben azt mérlegeljük, hogy a mű létrehozása során az emberi tényező vagy a mesterséges domináns, arra kell gondolnunk, hogy az emberi, hiszen a programot a művész írta. Ugyanakkor nem mehetünk el azon tény mellett, hogy a programot író nem tudta előre, hogy az milyen képet fog generálni. Ha fordítva lenne (a program utasítaná az embert), az egyenlő lenne a katasztrófával, hollywoodi produkciókat juttatna eszünkbe, mint a Matrix, Terminator, Elhagyott bolygó stb. Ugyanakkor el kell ismerni, hogy a nézőben a képek kelthetnek olyan benyomást, hogy egyre inkább a technológia befolyása alá kerül a világ, megidézve Harari jövődölését. Ezt a „félelmet” tompíthatja a képek élénk színvilága. Valóban esztétikusnak érezzük az erőteljes intenzív színű foltokat és formákat. A címeknek semmi közük nincs a művek témájához, egyfajta álcának tűnnek. Azt sem tudjuk mondani, hogy a munkák absztraktak lennének, amelyek esetleg érzéseket fejeznének ki. Nem fejezhetnek ki, mert a programoknak nincsenek érzéseik, legfeljebb bennünk kelthetik fel azokat, közvetíteni sem akarhatnak, mert nincsenek szándékaik, pusztán asszociálhatunk valamire. Nem tudunk mást mondani, mint azt, hogy a képek témája maga a technológia, ami által létrejöttek, illetve Yoshiyuki Abe alkotói szándéka, hogy a technika hozza létre azokat.

A művészet tudománnyal kapcsolatos témái területe nem csak a médiaeszközök világára korlátozódik. Gunther von Hagens a Heidelbergi Egyetem anatómia professzora egy eljárást dolgozott ki, amelynek segítségével az emberi holttest bomlását sikerült megakadályoznia, valamint tökéletes állapotában konzerválnia. Az eljárást Hagens plasztinációnak nevezte el. Egy kutatási program keretében 1977-ben Heidelbergben az emberi vesét tanulmányozták, amit az év január 10-én sikeresen plasztináltak. Ennek lényege, hogy egy összetett folyamat során a test 70%-os víztartalmát kicserélik folyékony szilikonnal és epoxi műgyantával, amelyek megszilárdulnak. Így a szövetek teljes épségükben, színükben és formájukban megmaradnak, ugyanakkor tapinthatóvá is válnak. A holttestekből és szervekből rendezett első kiállítás 1997-ben a Mannheimer Museum für Technik und Arbeit-ban volt megrendezve, amit számos más helyszín követett, többek között az 1999-ben a Wiener Messegelände-ben. A kiállítás katalógusa előzményként a művészettörténeti anatómiaábrázolásokat jelöli meg, többek között Leonardo 1510-ben készült karizmok tanulmányát, Andreas Versalius 1543-ban készült Izomember tanulmányát és Bernhard Siegfried Albinus (1697-1747) rajzait. (Forrás: *Gunther von Hagens, Körperwelten. Institut für Plastination, Heidelberg, 1999.* <https://koerperwelten.de/plastination/entwicklung/>). Nehéz megállapítani, hogy pusztán tudományos eredményeket reprezentáló tárgyak (holttestek), hogyan váltak művészeti termékekké. Erre két válasz lehetséges. Az egyik, hogy nem lehet a művészetet megnyugtató módon definiálni. Ezért az a szemlélet vált elfogadottá, hogy minden művészet, amit annak tekintünk. A másik válasz pedig a produktum funkciójának megváltozásában keresendő. A testeket különböző mozdulatok, cselekvések imitálása közben szilárdították meg, majd kiállítási terekben installálták. A plasztináció során a test elveszíti holttest voltját és szoborrá

transzformálódik. Mintha a holttest lenne maga a kő és a plasztináció pedig annak megfaragása. Kérdés az, hogy a néző képes-e nem holttestként, hanem szoborként értelmezni azokat? Amennyiben műalkotásoknak minősítjük ezeket a produktumokat, elmondhatjuk, hogy témájuk kevésbé az ember anatómiája, hiszen azt már az orvostudomány elég jól feltérképezte, hanem sokkal inkább maga az eljárás, a plasztináció, ami egy tudományos kísérletsorozat eredménye, illetve az ideológia, hogy törvény adta lehetőségekkel feszegethetjük és átírhatjuk a moralitás határait. (A testek még élő tulajdonosai önként egyeztek bele, hogy azt haláluk után plasztinálják.)

4.3.6. A művészetközvetítő mint témameghatározó

A személyiséghez köthető belső tényezők, amelyek az alkotómunka elengedhetetlen feltételei, alaposabb elemzése során megállapíthatjuk, hogy azok gyakran külső hatások eredményei, bármennyire egyéninek és az individuumból eredőnek tűnnek. Ezért a műalkotás megválasztásának tematikai feltételeit két csoportra szükséges osztani. Az egyik az úgynevezett belső, a művészen lejátszódó lelki folyamatokhoz köthető, pszichológiai - míg a másik az ún. külső, főként a művész és társadalom viszonyából adódó, szociológiai vonatkozású szempontok kategóriája. Ezek egymástól nem elválaszthatóak, mert kölcsönösen hatnak, illetve meghatározzák egymást. Annak ellenére, hogy kutatásom területét terjedelme miatt nagyon nehéz lenne feltárni a maga teljességében, az átfogó elemzésre tett kísérletet mégis fontosnak tartom, mivel a tárgy mélyebb megértését szolgálja. Habár a jelen értekezés nem a művészet gazdasági aspektusaira fókuszál, mégsem lehet figyelmen kívül hagyni az anyagi tényezők, adott esetben markáns szerepét a művészi téma létrejöttében. Ezek a tényezők bármennyire is anyaginak tűnnek, bizonyos tekintetben lelki természetűek. Az elemzés módszere mégis azt kívánja, hogy a dolgozat témáját érintő szociológiai és pszichológiai területeket külön fejezetekben tárgyaljuk. Általánosságban elmondható, hogy a különböző szempontok összessége rendkívül szövevényes hálót képez, és együtt jutnak érvényre az egyéni döntések által.

A történelmi fejezetben szóba került a művész korszakonként betöltött társadalmi szerepe, ami elsősorban a jelenkori helyzet megértését szolgálja. A mecénatúra történeti folyamata, az ahogyan a hadurakból, uralkodókból, egyházakból, főurakból, mint megrendelőkből szabad piaci közegben működő vevők és gyűjtők lettek, akik már kedvükre válogathatnak a kész művek között, évezredekben mérhető. Szinte már közhelynek számít, hogy a művész a kenyéradó gazdától való függetlenedéséért vagy szabadságának megszerzéséért nagy árat fizetett, ami a biztonság, illetve a szociális stabilitás volt. Ma mindenki azt és úgy alkot, ahogyan akar. Senki nem ír elő a művészen semmit. Viszont ez fordítva is igaz. Az árucseré érvényességének kiterjesztése a művészeti alkotásokra, azaz ahol a vevők már kész művekből válogatnak a megbízások helyett, együtt járt a felek egymástól való elidegenedésével, valamint a közvetítők megjelenésével. A harmadik fél belépése a rendszerbe, a művészet árucikké válása mellett, annak stiláris fejlődésével is indokolható. Az utóbbi nem föltétlenül a kereskedőkre vonatkozik, hanem elsősorban a kritikusokra, illetve a műalkotás befogadását

szellemi értelemben segítő közvetítőkre. Manapság szinte elveszünk az ötletek, stílusok és műfajok forgatagában, ezért érthető, hogy a vásárló segítségre szorul az eligazodásban. Az alkotók nehezen kerülnek kapcsolatba a vevőkkel és ez fordítva is elmondható, következésképpen a közvetítők szerepe jelentősen megnövekedett. A kegyeikért küzd a művész, azért hogy a munkája kikerülhessen a műterem falai közül, illetve a vevő is rájuk támaszkodik, mert már nem bízik a művészen. A kereskedőben látja az arra való biztosítékot, hogy a kifizetett összegért azt az értéket kapja, amire számít. Szinte elkerülhetetlen, hogy a „harmadik fél” meghatározó szerepvállalóként ne állítson fel ízléskritériumokat, és ne támasszon további elvárásokat a művészek felé. Az elvárások célja feltehetően az alkotás könnyebb elfogadtatása a vásárlókkal. Ennek ellenére a harmadik fél képviselőit egy kalap alá venni túláltalánosítás lenne. Vannak, akik szigorúbb kritériumokat fogalmaznak meg, és vannak, akik egyáltalán nem szólnak bele az alkotómunkába. A művészek anyagi biztonsága, már ha kénytelenek vagy a művészetükre szeretnék alapozni, a „harmadik féllel” való együttműködés sikerességén múlik. Ugyanakkor a vevőkört, mint ízlésformáló tényezőt, szintén nem lehet figyelmen kívül hagyni. Egy példát említenék, ami egyszerűen illusztrálja a leírtakat. Egyik galéria vezetője azzal utasított el egy olaj-vászon alapú csendéletet, hogy a képmező központi helyén egy feszület van. Annak ellenére, hogy a kép iránt tetszését nyilvánította ki, mégis elutasította, mert véleménye szerint a vevőkben a feszület rossz érzéseket kelthet. Tehát a feszületet, illetve vallással kapcsolatos motívumokat ábrázoló művek kikerülnek a kínálatából. A művésznek egy ilyen helyzetben három lehetősége van. Ha fontos neki a kapcsolat a kereskedővel, nem fest több feszületet. Esetleg keres egy másik fórumot. Vagy makacsul kitart a saját elképzelései mellett, és nem veszi figyelembe az ehhez hasonló véleményeket. A lényeg az, hogy a művész nem ismeri a vevőt. Nem tudhatja, hogy valójában tetszik neki a feszület vagy sem. A kulcs a galériás kezében van. A közvetítő kegyeinek keresése mellett egy másik kérdés is felmerül: hogy a művész vajon alkotás közben gondolkodik-e azon, hogy milyen közönségnek szánja a műveit, már ha egyáltalán van erre vonatkozó szándéka. Amennyiben lenne, az esetben valóban meg szeretné-e jósolni, hogy a közönség milyen művekben leli majd örömét? Ha igen, akkor a feltételezett közönség óhatatlanul „bele fog szólni” az alkotói folyamatba még hozzá úgy, hogy a művész egy elképzelt helyzetet teremtve, feltételezett igényeknek fog engedményeket tenni, tehát alkotás közben egy fiktív viszony megteremtése fogja lekötni gondolatait. Ezek az általánosításon és jóslatokon alapuló fikciók valamilyen projekció formájában megjelennek a művön. A műalkotás szempontjából nem mindegy, hogy a vásárlóhoz vezető út az üres vászonnal kezdődik, vagy abban a pillanatban, amikor a műtárgyat a közvetítő, ez esetben a kereskedő, rendelkezésére bocsájtják. Értelemszerűen az utóbbi lenne kívánatos. Ugyanakkor hitelesség tekintetében ma elvárás az alkotás teljes autonómiája. *„A műalkotás nemcsak a művész alakítóerejének jelképévé, hanem az emberi teremtésnek mint olyannak is a szimbólumává válik. Hiszen „ha a művekben világok jönnek létre a világ mellett, azok létrehozói isteneknek tekinthetők Isten mellett.” A műalkotásban a modern társadalom azon hatalmába vetett hitét ünnepli, hogy a világot akarata szerint tudja formálni, és boldogságának feltételeit maga képes megteremteni.” (Piroschka Dossi: HYPE!, Művészet és pénz, Corvina, Budapest, 2008, 41. old.).* A művészek tehát egy olyan paradox világba kerültek, amelyben függetlennek kell maradniuk azoktól, akiken saját sikereik múlnak. Ez

nyilvánvalóan vagy sikerül, vagy nem. Ezért a művészek folyamatosan „harcban” állnak az adott körülményekkel.



5. kép. Szabó Ábel: Csendélet, olaj-vászon, 80x120 cm, 2002

A képzőművészt, miután hagyományos támogatói, a főurak, uralkodók stb. cserbenhagyták, kénytelen volt kivívni saját függetlenségét. Ennek az volt az ára, hogy művei árupiaci terméké minősültek át. Ettől kezdve létezik az a jelenség, hogy a művészek önként csatlakoznak elvekhez, ami egy jelentős változás. Kezdetben ez csak az írókat érintette. Általánossá válása abból adódott, hogy a mecénatúrát részben politikai pártok és szervezetek vállalták magukra. A későbbi demokratikus intézmények elvileg biztosítják a független mecénatúrát. A modern társadalmakban a hatalom, a támogatásért cserében, nem várja el közvetlenül ideológiájának művészeti közvetítését. Azt amúgy is a tömegműveumokon keresztül gyakorolják. Az állami és magán támogatás szétválásával egy különös helyzet állt elő. A fejlett gazdaságok művészeti piaci lehetővé teszik a művészek politikai függetlenségét. Amennyiben nincs modern művészeti piac és az állami források finanszírozzák a művészetet, úgy az állam jóindulatán múlik a művészet politikai függetlensége, ami nagymértékben függ az adott berendezkedéstől. (Itt megjegyezném, hogy a művészet ugyan lehet politikától független, de a társadalomtól nem, hacsak nem valamiféle L'art pour l'art mozgalomnak tekintjük. Azt mindig az adott társadalmi kontextus determinálja. Ezt Kant galambjával lehetne legjobban illusztrálni, aki meg van győződve arról, hogy a levegő ellenállása akadályozza őt a gyorsabb repülésben, pedig légmentes térben nem is lehet repülni. A művészet létének is feltétele a társadalmi közeg.) Ha az sem áll a művészek rendelkezésre, független művészet csak underground mozgalomként létezhet. Az

állam művészeti támogatása a mecenatúra hagyományának modern továbbéléséént is felfogható.

A művészet közvetítésének megvan a maga szereposztása, ami egymástól jól elkülöníthető szereplőkből tevődik össze. Ezek a szereplők jellegzetes módon járulnak hozzá az alkotások társadalmi érvényesüléséhez. A műkritika az egyik legfontosabb tényező, ami esztétikai értelemben hozza közel a művet a befogadóhoz. A kritikus tudatosítja, önti formába azokat a nehezen megfogható érzéseket és gondolatokat, amelyek egy mű szemlélésekor merülnek fel a befogadóban. Ők a művészet tolmácsai. Elméletileg nem feladatuk az alkotás minősítése, inkább annak strukturális értelmezése lenne a cél, illetve annak elhelyezése az adott művészeti kontextusban. Ugyanakkor nem várható el tőlük, hogy az alkotás minden összetevőjét felismerjék, hiszen az ő értelmezésük nem azonos a művészével. A művészet mindig többet rejt magában, mint ami benne éppen felismerhető. „*A kritika mindegy a művön végzett kísérlet*” (Walter Benjamin: „*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Schriften, II. 1920, 425. old.*). Hauser felteszi a mi szempontunkból a legfontosabb kérdést. „*A kritika a szerepe a közönség esztétikai nevelésében egyértelmű, de vajon van-e befolyása a művész működésére?*” (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 556. old.*). A játék ebben az esetben is többszereplős. A kritikus rangja, presztízse mennyiben ébreszt vágyat a művészen, hogy keresse annak kegyeit, úgy, hogy olyan típusú műveket alkosson, amelyeket a kritikus előnyben részesít? Illetve, hogy az elismertségnek örvendő kritikus, már csak azért, hogy foglalkozik egy művésszel, annak alkotói világával, némi befolyást gyakorol a befogadói szférára. Ennek ellenére a közönségnek és az alkotónak nincs jobb választása, mint bízni a kritikusban, hiszen az előbbi gyakran segítségre szorul a mű megértését illetően, amíg a másik rá van utalva mint független szakértőre, mert a művészkollégák ítéletét előfordul, hogy a konkurencia dominálja. A másik fontos tényező a bizalom a kritikus iránt, történetesen az, hogy szakmai tekintélyét munkája színvonalának köszönheti és semmi másnak. Ugyanakkor a még a legkiterjedtebb kritikai rendszerben is – ahol a kritikák a társadalom kultúrigényének tükröződései – előfordul, hogy a legújabb formák figyelmen kívül maradnak. Természetesen a kritikusoknak is lehetnek olyan megbízói, akik pénzükért cserében szolgáltatásokat várnak el. A művek sikeres piaci bevezetéséhez nélkülözhetetlen a kritika. Vajon ilyenkor mekkora a tévedés tétje? Mekkora a kritikus felelőssége?

A kritikusok szerepe mellett, a kereskedők befolyása a művészi tevékenységre szintén nem elhanyagolandó. Míg a kritikus a szellemi tőkét testesíti meg a rendszerben, addig a kereskedő az anyagi tőke mögött áll. Tehát az egyik az esztétikai, a másik a műtárgy anyagi értékét szavatolja. Egy pénzalapú értékrendszer, amelyben a javak értékét azok pénzübeli átválthatóságában mérik, a műtárgyakkal sem tesz kivételt. Ugyanakkor az esztétikai értéket pénzben igen nehéz kifejezni. Ez kaotikus helyzetet teremt, amelyben a bizalom marad az egyetlen olyan tényező, amely szavatolni képes a mű pénzben kifejezett értékét. A bizalom pedig magában a művészeti rendszer működésében vetett hit, amelynek heterogén szereplői között nehezen definiálható hierarchia áll fenn. Évente állítanak fel egy rangsort Magyarországon is, ugyanakkor maguk az összeállítók is elismerik, hogy az nem lehet

objektív, egyszerre vehető komolyan vagy tekinthető akár játéknak is. Ebben a névsorban a galériások mellett a többi szereplő is felsorakozik: „*Magyar Power 50 – 2018 A Műértő 2011-ben publikálta első alkalommal a hazai művészeti színtér ötven legbefolyásosabbnak ítélt szereplőjének listáját, a Magyar Power 50-et, melynek kialakításában a legismertebb hasonló nemzetközi projekt, az ArtReview idén 17. alkalommal kiadott Power 100-as rangsorának készítésében alkalmazott gyakorlatot követtük.*” (Forrás: https://hvg.hu/hvgmuerto/20190228_Power50_A_Muerto_magyar_erosorrendje). A további dilemma pedig az, hogy mi adja meg egy művész rangját? A tehetsége mellett milyen mértékben szerepel a rendszerhez való igazodás képessége? Ami talán megnyugtató, hogy nagyvonalakban el lehet dönteni egy műről, hogy az jó vagy nem jó, még a hozzáértők heterogén beállítottsága ellenére is. Nyilvánvalóan nem mindenki rendelkezik ezzel a képességgel. Piroshka Dossi úgy vélekedik, hogy a műtárgyak pénzbeli értéke kizárólag a rendszer mechanizmusán múlik. „*Egy művész munkájának árát nem elsősorban képessége, tehetsége vagy víziója dönti el, hanem lényegében az a művészeti rendszer teremtette mítosz, amelynek prizmáján keresztül a műveit nézik, és műve jelentőségét mérik*” (Piroshka Dossi: *HYPE! Művészet és pénz. Corvina, Budapest, 2008, 99. old.*).

Az igazodás egyik bevett formája a művészek körében, hogy a rendszerben működő sikeres kollégákéhoz hasonló alkotásokat hoznak létre, abban a reményben, hogy majd ők is részesülnek a javakból. Természetesen a plágium keretein kívül. (A plágium problémakörével jelen disszertáció nem foglalkozik.) Ez egy tévhiten alapul, miszerint a siker egy adott formanyelven múlik, amelynek elsajátítása sikerre váltható. Az alkalmazkodást társadalmi attitűdök is katalizálják. Ilyen lehet például egy nagyobb kultúrához való tartozás szüntelen igazolása és bizonyítása, valamint a leszakadástól és kikerüléstől való félelem. Nem elhanyagolhatóak a divattényezők sem. Ezen a ponton már nagyon nehéz belső inspiráción alapuló témaválasztásról beszélni.

Leegyszerűsítve a dolgot, nem mindegy hogy hol és mi van kiállítva. A 2015. évi 56. Velencei Biennálé román pavilonjában Adrian Ghenie kiállította a *Persian Miniature* című 300x290 cm. vásznát. A kép egy nyírfaerdőt ábrázol. Az eseményt követően sorra bukkantak fel „nyírfaerdős” festmények. Nehéz nem gondolni arra, hogy mindez független Ghenie sikereitől. A fentiek nem jelentik azt, hogy spontán módon nem jöhetnek létre kortársak között hasonló stílusformációk, illetve hogy a hasonlóságok kizárólag a sikerességre való törekvés eredményei lennének. Szakmai értelemben is gyakorolnak hatást a kortársak egymásra. Az újszerűség, egy meglepő formanyelv, a kor ellentmondásainak adekvát művészi feloldása, egy új szemlélet befogadása, mehökkentő ereje nagyobb erővel bír egy igazi művésznél, mint a sikerességi szempontok. De ezek nem ennyire direktan jelentkeznek. Visszatérve a műtárgy anyagi és esztétikai értékanalógiájának abszurditására, Yves Klein Milánóban 1957-ben az Apollinaire galériában megrendezett kiállítását említtem meg. A falakon tizenegy darab teljesen egyforma kép volt látható. A fatáblák egységesen ultramarinkékkel voltak lefestve, amelyek később az International Klein Blue néven váltak ismertté. A művek egyformaságuk ellenére különböző árakon voltak kínálva. Mind elkelték. Az árak differenciája nem utalt a képek közötti bármilyen különbözősége, hiszen tökéletesen

egyformák voltak. (forrás: *Piroschka Dossi: HYPE! Művészet és pénz. Corvina, Budapest, 2008, 137. old.*). A példa egyben tanulság, ami rávilágít a másolás értelmetlenségére, hiszen az értékük nem magukban az ábrázolt motívumban keresendőek.

A kézművesség és a művészet szétválásával a mesterség tudása már nem feltétele a művészi kvalitásnak, hanem pusztán egyénileg választható segítség a művészi munkához. Az időt felölelő, anyagismeretet figyelembe vevő, körültekintő munkamódszer energiapocsékolásnak tetszik a jelenlegi viszonyok közepette. A fogyasztói társadalom kortárs művészeti piaca „nem nézi jó szemmel” a „túl sok” időt igénylő alkotómunkát, hiszen az együtt jár az alkotások számának és méretének korlátaival. Kevés számú mű és nagy piac nehezen összeegyeztethető, ami annyit jelent, hogy a művésztbe való befektetés kisebb megtérüléssel kecsegtet. Egy furcsa paradoxon állt elő; az a művész, aki személyiségéből adódóan a fent említett munkamódszerrel dolgozik, hátrányba kerül kollégáival szemben, ami művei áraiban is megmutatkozhat. Ezeket a viszonyokat a kortárs művészi formák, valamint az alkotások általános technikai színvonala, néhány kivételtől eltekintve, hűen reprezentálja.

Az alkotói akarat ellentmondásba kerülhet a hétköznapi realitással, nyilván csak akkor, ha az utóbbi jelentőségét a művész túlértékeli. Vagyis a tényleges művészi munka helyett külső körülményekre fókuszál.

A múzeum hozzájárulását tárgyunkhoz nem lehet elvitatni. A kánon, ahol a művész a „mennyszágba” kerül, a műtárgy pedig kultikus tárggyá transzformálódik. Ez az a hely, ahol a küzdelmek és nehézségek végül elnyerik méltó jutalmukat. A probléma csupán az, hogy ebben a jutalomban nem mindenki részesül. Gyakran olybá tűnik, mintha az élet egy előkészület lenne a helyfoglalásra ebben a rezidenciában. A múzeumok sokaknak a halhatatlanság ígérését jelentik. Bármennyire irracionálisnak tűnik ez a becsvágy, mégis szorul némi magyarázatra. Az alkotóerő alapvető feltétele, hogy a művész higgyen abban, amit csinál. Hit nélkül nehéz művészi tevékenységet űzni. A másik dolog pedig a bizakodás, hogy a létrejövő mű értéket képvisel. Ezek hiányában nem lehet azt az energiát előállítani, ami a közvetlen jutalmak elmaradása esetén is, de fenntartja a bizonytalansággal fűszerezett életformát. Létezik egyfajta hasadás az élet természetes folyása és a művész mikrovilága között. Sajátos helyzetéből adódóan a művész olyan közel kerül az alkotásához, hogy azzal már szinte azonosul, önnön személyiségét éli meg benne. Hétköznapiakban a „szereptévesztés” az elutasítás elviselhetetlen érzésében, valamint az alkotásától való elválás nehézségében figyelhető meg. Egy kiállításról elutasított művet saját személyének kitagadásaként értelmez, ellenkező esetben pedig egy kedvező árajánlat sem bírja rá a művészt, hogy művétől megváljon. Koszta József például az összes tulajdonában lévő festményét egymásba tekereselve cipelte magával utazásai során, annyira féltette azokat. Számtalanszor előfordul, hogy művészek haláluk előtt felajánlják életművüket díjmentesen a múzeumoknak, amit azok vagy befogadnak, vagy nem. Feltehetően az utóbbi felér egy lelki csapással. Mindenesetre fontos tudatosítani, hogy múzeumot nem nekünk, művészeknek, hanem a művészetnek létesítenek. És a galériát pedig a közönségnek, illetve a vásárlóknak. A vágyat, hogy „valakit” a múzeum falára helyezzenek, racionális okok is indokolhatják. A szellemi értéknövekedés pénzbeli értéktöbbletté transzformálható a kereskedelem világában.

Szinte már tendencia, hogy egy név piaci bevezetését egy jelentős múzeumi kiállítás előz meg. A Sensaria csoport A festmény ideje című kiállítását a Magyar Nemzeti Galériában rendezték meg 2007-ben. Az azt követő piaci mozdulatlanyságot, ami a tagok műveit illeti, az is magyarázhatja, hogy a kiállítás létrejöttében leginkább a művészek voltak érdekeltek. Ugyanakkor a főként fiatal, a pályájuk elején álló festők gyenge érdekérvényesítő képessége nem tudta ellensúlyozni a támadásokat.

A múzeumi kánon azzal is magyarázható, hogy a műtárgyak mentesülnek a hétköznapi történéseiktől. Megtisztulnak a kapcsolódó kételyektől, konfliktusoktól és ellenérdekektől. A szentté avatáshoz hasonlóan, a műtárgyak elveszítik halandó hétköznapi jellegüket. Részben ez a múzeum feladata, kiválogatni a jelentéktelen művek sokaságából a jelentőset, egy szakmailag megalapozott feltételrendszer alapján. Emellett összegyűjteni és csoportosítani azokat a műtárgyakat, hogy egy korszakot hűen reprezentáljanak. A tárgyak ezt követően eredeti rendeltetésüktől megfosztva új jelentést kapnak. A festmény nem egy becses tárgy lesz a falon, hanem kulturális érték közvetítő műalkotás. Ez vonatkozik a hétköznapi tárgyakra is. Az egykori használati tárgyak múzeumba kerülése azok gyakorlati funkcióinak elvesztésével jár. A szó szoros értelemben érinthetetlené válnak. „*A múzeum ott kezdődik, ahol az egyes tárgy egy gondolatilag új egészben oldódik fel*” (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 577. old.*). A múzeumok látogatóiban ritkán merül fel a kétely, hogy indokolt-e egy tárgynak múzeumi jelenléte. Annak hitelességét a látogatók nem kérdőjelezzik meg. Amíg egy gyűjtő, kereskedő vagy kritikus „mellényúlhat”, addig a múzeum tévedhetetlen. A múzeum a műtárgy továbbélésének a garanciája még akkor is, ha az egy raktárban pihen, és szinte soha nem tájékozik a nyilvánosság elé. Ugyanakkor a közkinccsé tétel lehetőséget teremt a műalkotás széleskörű birtokbavételére, legalábbis akkor, ha azt értelmezni is tudják, ismerik annak „nyelvét”. A múzeumi közeg átírja az értelmezés kereteit. Kiszakítva azokat eredeti környezetükből „félreérthetőkké” válhatnak. Nem vitás, hogy mi művészek is inspirálódunk múzeumokban. Az intézmények iránymutatásként szolgálnak művészeti tanulmányokhoz, így hozzájárulnak az alkotói pálya alakulásához.

A művészet hagyományos funkcióinak elvesztésével az iránta támasztott igények is megváltoztak. A kézművesség okként vagy következményként, de kivált a művészetből. A több évszázados cérendszer, mint a művészet előállító ipara, és a jelenlegi feltételek arra engednek következtetni, hogy manapság a művészet vonatkozásában egyre kevésbé beszélhetünk szakmáról. Amennyiben a művészeti tevékenység már nem szakma, akkor felmerül a kérdés, hogy milyen tudásra van szüksége ma egy képzőművésznek? A válasz egyszerű. Egy képzőművésznek képzőművészeti tudásra van szüksége.

Az előbbi gondolatok felkeltik a profi és hobbi művész körüli dilemmát. Amennyiben profinak azt tekintjük, hogy biztosítja az alkotó megélhetését, akkor az is eszünkbe juthat, hogy annak nem kritériuma az esztétikai színvonal, hiszen a közönség nem biztos, hogy az alapján választ. A minőségi mű létrehozása nem feltétlenül jár együtt annak üzleti sikerességével, hiszen a felismeréséhez és elfogadtatásához számos attól független körülmény megléte szükséges. A hagyományos értelemben vett profi vagy hobbi fogalmak, ma a művészet esetében nem minőségi kategóriák.

A közvetítők, beleértve a kritikusokat, galériákat és múzeumokat, ugyanakkor nélkülözhetetlenek a társadalmak művészeti rendszerében. Az alkotókkal és befogadókkal meglévő hármasszimbiózis eredményei a korszakok kreatív teljesítményei. A sikerhez meg kell teremteni az ideális együttműködés feltételeit. Csíkszentmihályi Mihály a következőket írja a kreativitással kapcsolatban: „ – a kreatív jelzőt kiérdemlő ötletek vagy termékek számos tényező összjátékának eredményei, s nem egyetlen ember elméjéből pattannak elszigetelten ki. A kreativitást könnyebb a környezet szabta feltételek megváltoztatásával elősegíteni, mint megpróbálni rávenni az embereket a kreatív gondolkodásra. Egy eredeti kreatív vívmány szinte sohasem hirtelen megvilágosodás eredménye, nincs a fejünkben kigyulladó villanykörte, hanem hosszú évek kemény munkájának gyümölcse.” (Csíkszentmihályi Mihály: *Kreativitás – a felfedezés, avagy a találékonyság pszichológiája. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2018. 11. old.*). Bármilyen eredeti gondolat, ötlet vagy téma, ha nem talál felismerésre olyan, mintha nem létezne. A kreatív teljesítményt nem lehet elválasztani annak elfogadásától, elismerésétől. Megléteének feltétele egy olyan rendszer, amelynek három összetevője van; az egyik a tartomány, a másik a szakértői kör és a harmadik pedig az egyén. A magányos, világtól elvonult zseni sztereotípiája a romantika terméke. Érdekes módon nem feltétlenül szükséges ún. kreatív személyiségvonással rendelkeznie valakinek ahhoz, hogy teljesítményét kreatívnak értékeljék. Ha elképzelései befogadásra találnak, lényegtelen, hogy személyisége a pszichológiai boncasztalon milyen fokon kreatív. Csíkszentmihályi kifejti, hogy attól válik kreatívvá egy gondolat, tett vagy újítás, ha az egyén olyat tud létrehozni, ami megváltoztat valamilyen tartományt, vagy újat hoz létre. Ehhez viszont szüksége van a szakértői kör elismerésére, aki szimbolikusan áldását adja az újdonságra. Ez a szakértői kör a képzőművészek esetében az imént említett szereplők, vagyis a kritikusok, művészettörténészek, galériások, múzeumi dolgozók, művész kollégák, gyűjtők és más hozzáértők. Viszont az egyén hozzájárulása nem lehet sikeres, ha nem ismeri alaposan az adott tartományt, amit megújít, vagy hozzá tesz. Nem lehet a biológiában sem újat teremteni, ha az illetőnek egyébként fogalma sincs a biológiáról. A tartomány alapos megismerése szorgalmat és nem kevés időt ölel fel, ami tanulmányokon keresztül lehetséges. Az sem mindegy, hogy egy adott társadalomban milyen szintű oktatás elérhető. Személy szerint nagyon szerencsésnek tartom magam, hogy jó iskolákban kiváló tanárok tanítottak. Visszatérve a korábbi kérdésre, hogy milyen tudásra van szüksége egy képzőművésznek, azt a tartomány tartalmazza. Ugyanakkor a képzőművészet, de akár csak a grafika tartománya az évezredek során hatalmasra duzzadt, aminek teljes megismerése lehetetlenség. Ezért minden művész ilyen értelemben maga szervezi meg saját tartományát a nagy egészen belül, amit megismer. Ebben a feladatban a tanulmányok elvégzése után mindenki csak magára számíthat. A tartomány elemeinek konzisztens hálózata a legnagyobb határozója a művész munkájának. Ez azt is jelenti, hogy művészek kénytelenek „feltalálni” saját munkájukat, ami magával hozhat merőben új témákat. A témákat is tulajdonképpen a tartományból választjuk új szándékkal felruházva. Már közhelynek számít, hogy mindent megcsináltak és nincs semmi új a nap alatt. Valóban, a születés vagy a halál témáját például nem mi találjuk ki, de az új összefüggést mi teremtjük meg.

A fentiek alapján a műalkotás valamiféle többszereplős összjáték eredménye, ami feltételezi az esztétikai tényezők és a külső szempontok szimbiózisát. Nehéz megmondani, hogy hol a határ, ahol az utóbbi mértéke a hitelesség rovására megy. Vajon képes-e a művész a körülmények szorításában felismerni, hogy témaválasztása már nem tőle, belső énjéből fakad? A művészetközvetítő rendszer ugyanakkor felismeri-e, hogy a mű témáját maga indukálta, vagy pedig a dicsőségtől megrészegülve saját apoteózisát ünnepli benne. A művészetközvetítő hatása a témaválasztásra tagadhatatlan, ugyanakkor ez nem mindenre és egyformán vonatkozik. Ha elfogadjuk Csíkszentmihályi állítását, hogy a kreatív teljesítményt nem lehet leválasztani a művészetközvetítői rendszer általi elismerésről és nem is a kreatív személyiségvonások függvénye, akkor prioritássá válhat a közvetítő rendszerhez való alkalmazkodás képessége a művészihez viszonyítva. Így a rendszerben való sikeres helytállást kvalitásként kell tekintenünk. Nyilván semmi garancia nincs arra, hogy ettől a mű még kiállja az idő próbáját, túléli saját korát. A közvetítő rendszerek művészetre gyakorolt nyomasztó mértékű befolyása arra készítetett művészeket, hogy magát a rendszert válasszák művészetük témájává. „Koons (Jeff Koons) – talán Marc Kostabit leszámítva – mindenki másnál tisztábban, egyértelműbben és veszélyes gyorsasággal ismerte fel, hogy feladata semmi egyéb, mint működtetni a galériásokból, műkritikusokból, szerkesztőkből, kurátorokból, műgyűjtőkből álló hatékony infrastruktúrát, s manipulálni őket.” (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncaszalonon*. Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 195. old.).

A 4.3. fejezet összegzése

A fejezet szélesebb spektrumot átívelően kisebb alfejezetekre tagolva elemzi a disszertáció témáját. A bekezdésekbe rendezett altémák a művészi témaválasztás összefüggésében kerülnek tárgyalásra, elsősorban a művész és a társadalom viszonyából adódó ún. külső feltételek tükrében. A művészen lejátszódó lelki folyamatokhoz köthető pszichológiai feltételeket a következő fejezet taglalja. A szociológiai és ideológiai vonatkozású elemzésekhez kapcsolódóan a résztanulmány különböző területeket érint. Az áttekinthetőségi szempontok miatt döntöttem úgy, hogy az egymáshoz áttételesen kötődő alfejezeteket egy nagyobb egységbe rendezem. A művészi téma megszületésének e fejezetben leírt többirányú megközelítése tartalmilag egy átfogó képet nyújt az olvasónak. Az alábbi bekezdések a fejezet tartalmi szempontú összképét, rövid összefoglalóját mutatják.

- *Mi a világnézet;* a műalkotás témájának világnézeti meghatározottsága; a végzet felfogásának korszakonkénti különbsége – azonos motívumok különböző korokban mást reprezentálnak
- a műalkotás világnézeti semlegességének lehetősége
- az emberi test világnézeti determináltsága
- a művész azonosulása vagy ellenszegülése egy adott világnézettel – annak műtémára gyakorolt hatása

- népszerű művészet, giccs – az alkotások befogadásának szociológiai rétegződése, a kritikai tartalom hiánya a populáris művészetben
- *A standartizáció befolyása a műalkotásokra és azok témájára;* a standartizáció háttere – technikai fejlődés és reprodukálhatóság
- a reprodukció és művészi sokszorosítás közötti különbség
- a standartizáció hatása a mű témájára – digitalizáció, online kereskedelem, közösségi média – a befogadás módjának standartizálása, standartizált látás
- *Festés fénykép után;* a fénykép hatása a festészet témájára a 19. században
- a multimédiás képek dokumentum jellege, illetve a valóságosság hatás
- a plaszticitásról való lemondás, az „elanyagtalanodott” digitális képek befolyása a 2000-es évek festészetére
- a tematikai lehetőségek kitágítása a fénykép segítségével
- a harmadlagos mímelés vagy az új kontextus által létrehozott téma
- *Régi mesterek nyomában;* a múlt félreértése és teremtése a jelenben, ki a kortárs, a régi mesterek műveiből merített inspiráció és a képtéma viszonya
- *A tudomány mint művészet témája;* a technikai eszköz mint lehetséges téma, a médium maga az üzenet – az eszköz generálta kép mint az eszköz alkotóeleme
- a tudomány és művészet szimbiózisa, mozgásfolyamatok művészeti elemzése, a mozgás, mint téma a 20. századi művészetben
- a technológia mint „alkotó” entitás
- plasztináció

A művészetközvetítői tevékenység elengedhetetlen az alkotás közönség általi megismertetéséhez és elfogadtatásához. A műformák gyakran a közönség számára nehezen értelmezhetők, ami maga után vonja a közvetítő szerepének megnövekedését. A befogadó és a műtárgy viszonyának racionalizálásával válik a művészetközvetítő a legfontosabb ízlésformáló tényezővé. Hatalmi pozíciójából befolyással van a közönség igényeire és a művész működésére. Ebből adódóan a művésszel együtt közösen „formálják” magát a művészetet, ami kihat a művészi témaválasztásra.

- *Művészetközvetítő mint témameghatározó;* a művészetközvetítő a művész és társadalom viszonyát nagymértékben meghatározó tényező, áthidaló az alkotás és befogadás között
- a műkritikus, műkereskedő és múzeum hozzájárulása a művész „működéséhez” az alkotói magatartás tekintetében

- az eligazodás képessége a művészeti rendszerekben
- a kreativitás függvénye

4.4. Lelki vonatkozások, a művészi téma pszichológiája

A disszertáció témájának elemzési szempontjai egymással szorosan összefüggnek. Pusztán önmagukban nem magyarázzák a művészi téma létrejöttének feltételeit. Ugyanakkor egymást is feltételezik. Például a pszichológiai aspektusok a társadalmiak velejárói lehetnek, és az fordítva is érvényes. Mégis az elemzés átláthatósága miatt elengedhetetlen azok külön fejezetekben való tárgyalása.

4.4.1. Alkotás és önjutalmazás

A korábbi fejezetekben tárgyaltuk a művészet funkciójának történelmi változását. Arra a megállapításra jutottunk, hogy a művészet hagyományos funkcióinak elvesztésével ma esztétikai funkcióját tölti be. Szóba került az is, hogy a megrendelők eltűnésével a művész kivívta szabadságát, de emellett fokozott bizonytalanságot „vállalt” magára. Ha képzeletbeli mérlegre tennénk a művészi tevékenységből származó, életre vetített előnyöket és hátrányokat más foglalkozásokhoz képest, elképzelhető, hogy az utóbbi nyomna többet. Mindenféle funkciós és eredményességi szempontok mellett, mégis az a legfontosabb, hogy a kreatív tevékenység, természetéből adódóan, nem lehet unalmas. A művész képessé válik arra, hogy belépjen egy saját maga által megteremtett univerzumba, a külső világ akár teljes kizárásával. A disszociáció során végzett tevékenység felfokozott érzelmi állapottal és örömforrással jár. Minden más tényező mellett, az önjutalmazás a legerősebb motiváció az alkotáshoz. Megkockáztatom a kijelentést, hogy e nélkül nem lehet jó művet sem alkotni. Az alkotói tevékenység hajtóereje a kíváncsiság, amellett hogy az ember élvezi is, amit csinál. *„A művészet alapvetően „autotelikus”. Az általa nyújtott élményen túl nincs okunk arra, hogy azt csináljuk” (Csíkszentmihályi Mihály: Kreativitás – a fow és a felfedezés, avagy a találékonyság pszichológiája. Akadémiai kiadó, Budapest, 2018, 121. old.).* Az érzelmi felfokozottság szintje nem állandó a kreatív folyamat során. Talán akkor a legmagasabb, amikor felismerjük a „problémát” és megfogalmazódik bennünk, hogy mit is szeretnénk csinálni, ami egyben a mű témájának megszületése.

Freud szerint az alkotói jutalmazó öröm a nemivel rokon, ami kioldja a belső feszültséget. (Itt lehet, hogy Freud a műélvezet örömeire gondol és nem az alkotására.) Fontosnak tartom megjegyezni, hogy az alkotás célja nem lehet csupán az átélhető érzelmi élmény. Lennie kell egy azon túlmutató célnak vagy szellemi kihívásnak, máskülönben az egész valamifajta terápiává minősülne. Ezzel a céllal kapcsolódik a mű a kultúrához, és járul hozzá a

tartományhoz. Ennek hiányában nem sokban különbözne a csimpánzok pacsmagolásától. Egy cél érdekében tett erőfeszítések eredményei valószínűleg nagyobb megelégedéssel járnak, mint maga a folyamat élménye.

4.4.2. A kreatív folyamat

Csíkszentmihályi a kreatív folyamatot öt szakaszra osztja.

Az első az előkészítés fázisa, amelynek során tudattalanul belemerülünk a problémák egy csoportjába felébresztve kíváncsiságunkat.

Második szakasz az inkubáció. Ekkor az ötletek nem törnek át a tudat küszöbét. Ilyenkor alakulnak ki a szokatlan kapcsolatok. Ez az időszak lehet pár óra, de akár egy évig is eltarthat. Az inkubáció akkor igazán eredményes, ha az egyén a tárgytól teljesen független, alacsony koncentrációt igénylő tevékenységet végez. Ilyen lehet egy kirándulás, úszás stb. Az elménkben információ feldolgozás megy végbe akkor is, amikor nem vagyunk tudatában a dolgoknak. Az alvás során sincs ez másképp. A realitás ilyenkor nem tudja cenzúrázni az elménkben kialakuló szokatlan összefüggéseket. Az erősebb összefüggések fennmaradnak és eljutnak a tudatig, míg a lényegtelenek nem hívhatók elő a tudat mély bugyraiból. Az inkubáció a probléma megértése és a megoldáshoz vezető intuíció közötti hiányzó rész, sejtésszerű állapot, amely logikai gondolkodás segítségével nem vezethető le.

A harmadik fázis a felismerés szakasza, az „aha” vagy „heuréka” élmény. Ekkor állnak össze rendszerré a fragmentumok. Testet ölt a téma az elmében.

A negyedik szakasz pedig az értékelés szakasza. El kell dönteni, hogy a felismeréssel érdemes-e foglalkozni. Ilyenkor a legmagasabb a feszültség, hiszen az intuíció élménye és a racionális mérlegelés kettős érzése találkozik az egyén elméjében. Kétségek jellemzik ezt az időszakot.

Végül a kidolgozás szakasza zárja a folyamatot. Ez vesz a legtöbb időt igénybe, ugyanakkor nem tekinthető permanensnek, mert nem egyszerűen a téma mechanikus kivitelezéséről van szó. A folyamat során újabb összefüggésekre bukkanhatunk, új megoldásokat fedezhetünk fel, tehát újra és újra visszatérnek a korábbi inkubációs és felismerési fázisok. Akár úgy is dönthetünk, hogy nem fejezzük be munkánkat.

Amennyiben pozicionálnom kellene a műalkotás témájának megszületését a kreatív folyamatban, úgy azt a felismerés és az értékelés fázisa közé helyezném. Mindkettő egyformán meghatározza a téma minőségét, tehát azt, hogy mitől jó egy téma. A téma eredetisége nagyon fontos, viszont bármennyire is autentikusnak tűnik, nem releváns ha nem megvalósítható, vagy a megvalósítás aránytalan erőfeszítésekkel járna. Erre egy jó példa a Firenzei dóm (Cattedrale di Santa Maria del Fiore) kupolájának megtervezése. Brunelleschi számára a feladat adott volt. Be kell tudni fedni egy kupolával a templomot, ami 1368 óta

befedetlenül állt. A 45 m átmérőjű kupola végül 1434-ben készült el. Bármilyen impozáns tervvel állhatott volna elő a mester, nem ért volna sokat, ha az műszakilag nem kivitelezhető. A téma nem önmagában egy kupola tervezése volt, hanem az a feladat, hogy kell találni egy olyan megoldást, ami lehetővé teszi a templom befedését. A művészek inspirációjukat az életből merítik, de lennie kell egy kihívásnak, ami érdeklődésüket és figyelmüket fókuszpontban tartja. A tehetség és a kreatív személyiségvonások mellett nagyon fontos az egyénnek az a képessége, hogy el tudja választani a jó ötleteket a rosszaktól, megkímélve magát a felesleges munkától és időpocsékolástól. A művészek az őket körülvevő valóságból merítenek ihletet. De témaválasztásukat a tartomány és a terület is alakítja. A felhalmozott művészeti eredmények, tanáraink, kollégáink munkája hat ránk, amelyek visszaköszönek. Valahol minden műalkotás az összes korábbira adott válasz. A művészeti teljesítmények, ha nem találnak megfelelő fogadtatásra, csak egyéni akcióknak számítanak. Sajnos a művészek nem képesek maguk erejükből művészetüket befogadásra „kényszeríteni”, mert nincsenek tudatában a műveik nézőkre gyakorolt hatásával. A nézők gyakran olyan dolgokat vélnek felfedezni a művekben, amire az alkotó nem is gondolt. Bármiféle külső befolyásolás eredményessége is kérdéses. Kant szerint a műalkotáshoz való hiteles viszony akkor valósul meg, ha a mű érdek nélkül vált ki tetszést a nézőben.

4.4.3. Egyéni gondolkodásból származtatható problémák és azok hatásai

Ebben a fejezetben megpróbálok rávilágítani azokra a gondolkodással kapcsolatos problémákra, amelyek jelentősen meghatározzák és irányítják az egyén életét, munkáját, így indirekt módon az alkotói magatartásra is hatnak. Az ember saját gondolatvilágának „foglyaként” éli életét anélkül, hogy objektíven tudna ahhoz viszonyulni. Életünk során ránk jellemző gondolkodási formákat sajátítunk el, amelyeknek kialakulásában, a biológiai adottságok mellett, túlnyomó részben a bennünket ért benyomások játszanak meghatározó szerepet. Ebben a tekintetben vannak közöttünk szerencsésebbek, illetve kevésbé azok. Reneau Z. Peurifoy: Szorongás, fóbiák, pánik című művében, (*Medicina, Budapest, 1998, Az eredeti mű címe: Anxiety, phobias and panic – Taking charge and conquering fear, 1988*) meghatározza a torzult gondolkodás nyolc általános formáját, amelyek a következők: 1. kell/muszáj gondolkodás, 2. túláltalánosítás, 3. nagyítás/kicsinyítés, 4. perszonalizáció, 5. gondolatolvasás, 6. jövendölés, 7. vitatható források tekintélyként való elfogadása, és 8. érzelmi érvelés. Peurifoy művével neurózisokban szenvedő emberek gyógyulásához szeretne hozzájárulni, úgy hogy a kognitív gondolkodás elsajátításával és relaxációs technikák segítségével úrrá legyenek problémáikon. Ugyanakkor, véleményem szerint, a torz gondolkodás általános formái, a művészettel kapcsolatos egyéni döntések összefüggésében is, adott esetben érvényesnek tűnnek. A torz gondolkodási formák kifejező hatása, a neurózisokon túlmenően, érvényesül az élet minden területén. Ez különösen így van azokon a területeken, ahol a döntések túlnyomó részben az egyén kezében összpontosulnak, és az azokban való eligazítást segítő közösségi rendszerek ingoványosak és folyamatosan változnak. Ilyen a művészet területe is. A gondolkodási formációk az egyén által is

azonosíthatóak, és különböző technikák segítségével gyakorlás során megváltoztathatóak. Mielőtt egyenként sorra vennénk a torzult gondolkodás általános formáit, fel kell vázolnunk röviden az érzelmek születésének folyamatát. Érzelmünk a körülöttünk zajló eseményekre adott magyarázataink eredményei. Ez alól kivételek a központi idegrendszer működési zavarából vagy sérüléséből eredő érzelmek, amelyek többnyire szervi károsodásból vagy bizonyos drogok hatásából származnak. A folyamat következőképpen néz ki: Esemény -> Értelmezés -> Érzelem -> Cselekedet. Először észlelünk egy eseményt, amelyet értelmezünk (például fenyegetőnek vagy kellemesnek ítéljük meg). Az érzelem pedig megadja a cselekvéshez szükséges energiát. Az események többnyire tőlünk függetlenül történnek. Ugyanakkor, ami felett teljesen mi rendelkezünk, az az események értelmezése. Az értelmezéstől függ a dolgok további kimenetele. A gondolkodási formák az értelmezést határozzák meg. Amennyiben azok torzultak, aszerint alakul az eseményre adott értékelés, majd úgy az érzelmi válasz. Például egy teljesen ártalmatlan eseményt adott esetben fenyegetőnek értelmezünk, majd arra félelemmel reagálunk. Az érzelmek születésének villámgyors folyamata nehezen teszi lehetővé azok kognitív, lépésről lépésre történő visszakövetését. Ez a túlélésünket szolgálja, olyan módon, hogy egy belső „robotpilóta” irányít minket, ami által hatékonyan reagálunk az eseményekre. Ha ez nem így lenne, nem tudnánk autót vezetni, idegen nyelven beszélni, de feltehetően a társalgási partnert is kimozdítanánk komfortérzetéből. Ugyanakkor az érzelmek örökletes biológiai mechanizmusa nincs még tudományosan feltárva. Az emberek és állatok számára egyaránt az érzelmek hatékony kommunikációs eszközként bizonyulnak. Amíg az állatok érzelmi kommunikációja biológiailag determinált ösztönökből adódik, addig az emberi érzelmek javarészt tanult értelmezési klisék alapján jönnek létre. Kifejezett érzelmeink nagyon hasonlóak embertársainkéhoz, függetlenül attól, hogy ki milyen kultúrából, földrésről stb. származik, gyakran a nyelvnél is hatékonyabb kommunikációs forma. A kisbabában a veleszületett „leesési félelem” után négy hónapos korban jelentkezik az „elválsági félelem”, majd nyolc hónapos korban az idegenektől való félelem. A felnőtté válásig az embert már egy halom beidegződés és hiedelem irányítja. Ezek kialakulása az öröklött adottságok mellett leginkább a környezet függvényei és sajnos, ahogy már említettem, ebben nem mindenki egyformán szerencsés. A személyiség bonyolultsága miatt természetesen mindenkinek van több – kevesebb hiedelme. Elménk igényeink és kívánságaink szempontjából folyamatosan és villámgyorsan értékeli az eseményeket, jellemzően tudattalanul. Az események lehetnek összetettek, amelyeket úgy ítélünk meg, hogy bizonyos igényeinket kielégítik, míg másokat fenyegetik. Ekkor beszélünk vegyes érzelmekről. A gondolkodási szokásablonok kialakulása rendszerint nem egyik pillanatról a másikra történik. Ennek megfelelően az azoktól való függetlenedés is fáradságos munkát igényel. *„Bensőnkben állandó dialógus folyik. Ezt a hangtalan belső eszmecserét öntársalgásnak nevezzük. A legtöbb öntársalgás mindegyre ismételt mondatokból áll. – Automatikus öntársalgásunkból, szelektív memóriánkból, bemagolt történeteinkből, előadásainkból és szelektív nézőpontjainkból állnak össze gondolkodási szokásablonjaink. Az érzelmeinket felkeltő értelmezési folyamat legnagyobb részben ezekre az önműködő gondolati szokásablonokra és saját hiedelmeinkre épül”* (Reneau Z. Peurifoy: *Szorongás, fóbák, pánik. Medicina Kiadó, Budapest, 1998, 63. old.*).

A torzult gondolkodás nyolc általános formája:

1 A kell/muszáj gondolkodás. Ez a gondolkodástípus az egyéni választások, kívánságok vagy preferenciák abszolutizálása. Belépünk a fantáziánk világába, ahol a dolgoknak így vagy amúgy „kell” lenniük, ezáltal elveszítjük a kapcsolatot a valósággal. Bizonyos helyzetekben, ahol az életünk forog kockán, hasznos lehet ez a gondolkodás, ugyanakkor a mindennapokban a vélt veszteségeket felnagyítja, és képtelenné tehet kompromisszumok meghozatalára. Ilyenkor az egyén a gondolkodás központját, kontrollhelyét önmagán kívül helyezi. Jellemzően merev szabályokhoz tartja magát, amelyektől képtelen eltekinteni. A kell/ muszáj gondolkodás egyik formája a mindent vagy semmit szemlélet. Ez a gondolkodás számtalan megnyilvánulási formát ölthet. Olyan önszuggesztiók és belső monológok, mint például „be kell fejezzem ezt a képet”, vagy „ezt a témát kell festenem, mert erről ismer meg a közönség”, esetleg „minden nap muszáj legalább nyolc órát a műteremben töltenem és dolgoznom” (kockáztatva, hogy motiváció hiányában elrontom a képet), erre a gondolkodásra utalnak. Ezek és ehhez hasonló gondolatok, ha uralkodóvá válnak, egy életre eldönthetik egy pálya sorsát.

2 Túláltalánosítás; Ezzel a gondolkodással egy negatív eseményből a kudarc örök érvényű szabályát alkotjuk meg. Jellemző szótársítások a „soha” vagy „mindig” kifejezések. A túláltalánosítás egyik formája a skatulyázás, vagyis önmagunk leegyszerűsített és negatív definiálása. Hány tehetséges ember hagyhatja el a pályát egy negatív vélemény hatására? Nekem „úgysem sikerül semmi” gondolatok és reflexiók megalapozzák ezt a viselkedést. Ez a gondolkodásforma kivetíthető önmagunk mellett másokra, a művészek esetében leginkább a kollégákra, közönségre, vásárlókra és bárkire. A túláltalánosítás egyik leggyakoribb formája, amikor a művész megjósolja a közönség igényét, ami valójában egy nem létező dolog, hiszen csak minden egyes embernek van igénye a maga módján külön-külön. A tömegművészettel kapcsolatban kijelenthető, hogy a fogyasztók számának növelésével, akarva akaratlanul csökken a minőség, hiszen a „közérthetőség” kedvéért egyre nagyobb engedelmekre kényszerülünk. Nyilván a tömegművészeti rendszerek alkalmasak a produkciójuk iránti igény felkeltésére, ugyanakkor számolniuk kell az egyéni intenciókkal. Ezért kénytelenek a tartalmat annyira lecsupaszítani, amit többé-kevésbé sok ember elfogad.

3 Nagyítás/kicsinyítés; Itt két különböző típusról beszélünk. Az egyik a katasztrófizálás, kisebb hibák és tévedések csapásként való beállítása, illetve másvalaki teljesítményének és képességeinek eltúlzása. Jellemző önközlések a „nem viselem el” vagy „nem bírom ki” szókapcsolatok. Mások teljesítményének túlértékelésével saját képességeinket kicsinyítjük le. Ennek eredményeként könnyen feladhatjuk törekvéseinket bizonyos célok eléréséhez. A kicsinyítés és nagyítás rendszerint együtt járnak. Negatív tulajdonságok túlértékelésével a pozitívak lebecsülése társul és fordítva.

4 Perszonalizáció; Valamely negatív esemény bekövetkezése miatti alaptalan felelősségérzet, a bűntudat fő forrása. Az egyén tévedése ebben az esetben az, hogy összekeveri a befolyást a kontrollal, illetve az, hogy ha mégis befolyással lehet bizonyos dolgokra, attól még az események és emberek felett nem rendelkezhet. Az önvád legfőbb oka

nem magában az esemény sikertelenségében rejlik, hanem a felismerés hiányában, miszerint az eseményeket rajtunk kívül más személyek és tényezők is alakítják. A perszonalizációval terhelt személy képtelen, adott esetben, egy őt hátrányosan érintő döntést objektíven kezelni.

5 Gondolatolvasás; Ez történik, amikor mások gondolataira vagy érzéseire következtetünk anélkül, hogy arra bármiféle bizonyítékunk lenne. Az emberi kapcsolatok torzulásának fő oka. Az érintett nem veszi figyelembe, hogy mások gondolatai nem mindig az ő személye körül forognak, ezért azok viselkedését rendszerint félreérti. Leggyakoribb önközlés a „biztos nem vagyok szimpatikus” vagy „haragszik rám”, esetleg „nem tetszenek neki a munkáim” gondolatok.

6 Jövendölés; Az egyén jóslatokat fogalmaz meg, amelyeket tényként kezel. A lehetőség és valószínűség összetévesztése.

7 Vitatható források tekintélyként való felfogása; Egy vélemény vagy tanács feltétlen igazsággként való átvétele még úgy is, ha arról másodlagosság, előítélet vagy tapasztalathiány árulkodik. Általában pályakezdőkre jellemző, hogy tapasztaltabb kollégáik tanácsát vak buzgalommal követik, illetve reményvesztett emberek végső menedékként kapaszkodnak megbízhatatlan javaslatokba.

8 Érzelmi érvelés; Akkor beszélünk érzelmi érvelésről, amikor érzelmeinket valamely igazság objektív bizonyítékaiként vagy egy nézet, gondolat igazoló érveiként vesszük számításba. Érzelmi érvelésnél nem vesszük tekintetbe, hogy az érzelmeink nem az események, hanem azok értelmezésének függvénye, ami egyénenként eltérő, és nem mindig objektív. Ez nem azt jelenti, hogy az érzelmek nem fontosak, hanem azt, hogy a helyénvaló, racionálisan értelmezett esemény keltette érzelmek és az irracionális értelmezésből fakadó érzelmek között nem vagyunk képesek különbséget tenni. Erre legjobb példa a félelem és a szorongás közötti különbség. Amíg az előbbi egy valós fenyegetettségre történő válasz, addig az utóbbi egy elképzelt vagy megjósolt veszélyre támadt érzés. Tehát az egyiknek van tárgya, a másiknak nincs. Arra nincs lehetőség, hogy minden döntést logikai következtetésre alapozzuk. Az egyénnek kell felismernie, hogy döntéseinek, főleg ha azok negatív következményekkel járnak, mi az alapjuk. Az érzelmi érvelés talán a leggyakoribb torzult gondolkodási forma.

Peurifoy a „túlzott tetszésigényt” személyiségvonásnak tekinti, tehát nem a torz gondolkodás egyik formájának. A tetszésigény önmagában egy szükséges dolog. Ha nincs, az sem jó. Itt a túlzott szónak van jelentősége. Az érintett személyeknek kisebbséggel, alkalmatlansággal kapcsolatos önközléseik önképük szerves részévé válik. Ez odáig vezet, hogy mások tetszésének elnyerése elsődleges szemponttá formálódik. Bizonytalan önbecsülésükkel mások véleményétől teszik függővé döntéseiket. A jó fogadtatás önbizalmat ad nekik, de az elutasítás teljesítményük rovására megy. A tetszésigény problematikájával a képzőművész mindenképpen érintett. Munkája csak úgy válik nyilvánvalóvá, ha azt bemutatja, közszemlére bocsájtja, ugyanakkor annak elfogadása teszi őt művészként legitimé. Az ő személyében a tetszésigény ott válik problematikussá, hogy műalkotásait

saját személyével azonosítja. Egyébként jogosan. Esetében egy elutasítás, vagy negatív kritika „létét” fenyegető momentumná hatalmasodhat.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy nem gondolom, hogy bárkit ki kellene „gyógyítani” a torzult gondolkodásformákból. Figyelembe kell venni, hogy azok hatásai a művészi munka színvonalára nem egyértelműek. Másrészről pedig számolni kell a jelenségek művészetre gyakorolt adaptív hasznával. A művészi témaválasztás közvetlenül nem hozható összefüggésbe gondolkodási típusokkal, ez nélkülözné a szakmaiságot. Hasonlóképpen a pszichológia és egyáltalán a tudományok sem szolgáltatnak magyarázattal arra, hogy mitől jó egy festmény. Ugyanakkor rávilágíthatnak a mű születésének körülményeire. A művészi pálya nehézsége az egyéni lelki és szociális kihívások mellett leginkább az, hogy nem létezik sikerhez vezető képlet. A jókor lenni jó helyen mondás részben megállja a helyét, viszont sokan vannak jó helyeken jókor annak ellenére, hogy munkásságukat a köztudat nem őrzi meg. Az egyszerű népi bölcsesség, hogy aki korán kel, aranyat lel itt irreleváns. A mítoszok, amelyek a sikeres embereket övezik, leginkább a reményből táplálkoznak, és gyakran nem a valóságon alapulnak. Példaként, útmutatóként lebegnek az emberek szeme előtt, mint lehetőségeik kézzelfogható bizonyítékai. Hiszen ha másnak sikerült, nekik is sikerülhet. A megismételhetőségükbe vetett bizalom leginkább tévhiteken alapszik. Példának okáért nézzük meg az egyik legáltalánosabb tévhitet, miszerint a tehetség előbb utóbb érvényre tör. Máris eszünkbe juthat a felsorolt gondolkodási típuskategóriákból néhány, így a kell/muszáj gondolkodás, hiszen ha azt gondoljuk, hogy a tehetség érvényre tör előbb utóbb, azzal azt is állítjuk, hogy az nem történhet másképp. De a jövendölés is megállja a helyét abban az esetben, ha valószínűségként és nem lehetőségként értelmezzük az állítást. Az előbb utóbb kifejezés azt célozza, hogy nem lehet másképp. Ugyanakkor, ha nem történhet másképpen, úgy minden esetben igaz, ami túláltalánosítás. A tehetség előbb utóbb érvényre tör tétel megcáfolható egy egyszerű logikai érveléssel, tudniillik hogy akit nem engedtek érvényesülni, vagy a körülmények nem tették számára lehetővé tehetségének kibontakozását, nem is ismerhetjük.

4.4.4. Zsenialitás és pszichózis

A romantika korában elterjedt őrült-zseni korrelációnak, ahogyan korábban említettem, történelmi és társadalmi okai vannak. Ebben a korban jelentek meg a lélektannak, mint tudománynak a csírái, habár már a reneszánsz korában is foglalkoztak a személyiség kérdésével. Például a fiziognómia, mint akkori tudomány, a különböző testi formákhoz és embertípusokhoz próbált bizonyos személyiségjegyeket társítani. De ezt nem nevezhetjük lélektannak, abban az értelemben, ami a XIX. századtól kezdődően kibontakozott, és hatalmas fejlődésen ment át. A század második felében számos szakember jelentős energiákat megmozgatva kutatta a zsenialitás és őrültség közötti lehetséges összefüggéseket. Cesare Lombroso. *Lángész és őrültség* (1898) művében extrém módon nyilvánul meg a jelenség. (Cesare Lombroso: *Lángész és őrültség. A Magyar Kereskedelmi közlöny, Hírlap-és Könyvkiadó-Vállalat kiadása, Budapest, 1989*). A mű meglehetősen tudománytalan, ennek

ellenére vagy pontosan azért egy olyan folyamatot indít el, ami az őrült művész sztereotípiáját a mai napig általánosan fenntartja. A gondolatnak vannak történelmi előzményei. Platón szerint a mánia egy rendkívüli adottság, ami az istenektől származik. Seneca szerint nincs nagy szellem örület nélkül. Révész Géza a *Zsenialitás és pszichózis* című művében részletesen foglalkozik a kérdéssel. Tévedésnek tekinti a zseni-őrült összefüggést. *„Mindezen állítások után, amelyek lassacskán a többi tévedéshez hasonlóan, közkinccsé váltak, nincs semmi csodálatos abban, hogy ez a tanítás a Lombroso által megfogalmazott zseni és őrült címszó alatt előítéletből egy bizonyos fajta tanmondattá emelkedett. Azért is Lombroso a felelős, hogy az alkotó munkának a beteges állapotokhoz való viszonyáról szóló irodalomban még mindig a nehezen elviselhető dilettantizmus uralkodik.”* (Révész Géza: *Zsenialitás és pszichózis*. 1952, 312.old. In: *Művészetpszichológia*. 2. kiadás, Gondolat kiadó, Budapest, 1983). Révész a kultúrtörténet nagyjait példaként állítva cáfolja meg Lombroso állításait. Az alkotótevékenység felfokozott érzelmi állapottal jár együtt, ugyanakkor a művészek frusztrációi, nehéz élettörténetük is meghatározhatják magatartásukat, de mindez nem jelenti azt, hogy kóros pszichózisokban szenvednének. Gyakran szokás Van Goghot felhozni példának, akit a modern művészet Krisztusának kiáltottak ki. Révész szerint Van Gogh szenvedélyes szorgalmát, munkaintenzitását és belső kibontakozását részben betegsége indokolja, azonban művészi képességeinek szétesését is ez magyarázza. Talán ő a leghíresebb a művészek közül, akiknek személyes életük és művészetük misztikus egységet alkot. Egy japán kritikus a Napraforgók láttán azt mondta: *„Ha valaki mérte volna Van Gogh ereiben folyó véráramot festés közben, ugyanazt a lüktetést érezkelhette volna, ami a festményeken pulzál.”* (Piroscha Dossi: *Hype – Művészet és pénz*. Corvina, Budapest, 2008. 99. old.). A romantikából eredeztethető szenvedő művész típusa Van Goghnál csúcsosodik ki. A kutatók szerint a Napraforgók festésével is inkább örömet fejezett ki és nem kint, de a mítosz rendszerint átírja a valóságot. A szobáját ábrázoló képen a falak sem azért dőlnek be olyan furcsán, mert a mesternek valamiféle kóros valóságérzete volt, hanem mert a szoba, ami ma is létezik, pontosan ilyen alaprajzú. *„A nemzetközi Van Gogh-kutatás már régen lerángatta földi dimenzióba a mítoszt: a levágott fül valójában csupán egy megsérült fülcimpa volt, a sikertelenségtől kétségbeesett festőt a valóságban nagy tekintély övezte a művészek körében, és állítólagos őrültségének tényleges valószínű oka az alkoholban, neurotikus diszpozícióban és az epileptikus hajlamban keresendő.”* (Piroscha Dossi: *Hype! Művészet és pénz*. Corvina, Budapest, 2008, 100. old.). A Van Gogh mítosz kialakulása az első világháború utáni időre tehető. A háború, amit már modern, jóval pusztítóbb erejű fegyverekkel vívták, mint a korábbiakat, borzalmai miatt életre hívta a német expresszionizmust. Ennek is köszönhető, hogy a mester szenvedése és művészete egyfajta előképként jelent meg a kortársak szemében. Tehát, amit a tanulmány legelején is említettem, egy új történelmi konstellációban újfajta értelmezés társul a múlt művészetéhez. Halász László a következőképpen foglalja össze a zsenialitás és a pszichózis közötti összefüggést: *„A zsenialitás és pszichózis, illetve neurózis közti szoros korreláció bizonyítékait eddig senki sem szolgáltatta, és feltehetőleg nem is fogja szolgáltatni soha. – az intenzív alkotó tevékenységet folytató ember – részben természetétől (öröklés, hajlamok), részben erős igénybevétele, feszült koncentrációs munkája, erős ösztönei és elfojtásai miatt – idegesebb természetű másoknál. De az ideges karakter, lelki labilitás,*

autizmus, erős akarati készítés nem pszichózis és nem neurózis.” (Halász László: Művészetpszichológia. Gondolat, Budapest, 1983, 130. old.).

Nehéz megállapítanom, hogy a kutatások eredményei mögött létezik-e valamiféle szemléleti szempont. Miért lenne negatív a korreláció a pszichózis és zsenialitás között, ha a művek egyébként rendkívüliek? De akkor is, ha nem azok. „Őrült, és akkor mi van!” A probléma leginkább az lehet, hogy a vizsgálatok inkább a jelentős elismertséget szerzett alkotó személyiségekre irányultak, akik elismertségüket a tehetségük mellett más tulajdonságaiknak is köszönheték, mint például a jó kommunikációs készség, alkalmazkodási képesség, túlélési ösztön, stb. Sokkal szélesebb spektrumban kellene kutatásokat végezni, alapul venni akár a még tanuló vagy kezdő művészeket. A hírnév nem csak a tehetség függvénye, gyakran külső szempontok alapján lesz valaki annak a birtokosa (személyiségfüggő tényezők, szociális háttér, társadalmi lehetőségek stb.). Sokan fiatalon felhagynak a művészkedéssel, eltűnnek a névtelenségben. Elképzelhető, hogy az ötvenes években nem voltak a neurózis, pszichózis, illetve a tehetség, kreativitás összefüggéseire bizonyítékok, viszont azok inverzére sem. A nyolcvanas évektől számos kutatást végeztek e témában, főleg az Egyesült Államokban, amelyeknek köszönhetően jóval árnyaltabbnak látszik ez a kérdés.

Összességében mégis elmondhatjuk, hogy a zseni túlhangsúlyozásával a művészt a mű fölé helyezzük, felkeltve ezzel a marketing gyanúját, ahogyan azt az előző fejezetben kifejtettem, hogy ma az alkotásokat a névvel lehet eladni. Ugyanakkor azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a kreatív „tettek” a szakértői kör jóváhagyása nélkül pusztába kiáltott szavak maradnak. Végző soron a tartomány megváltoztatása számít. Az individuum ahhoz képest indifferens tényező. Azt sem jelenthetjük ki, hogy kreatív magatartást csak valamiféle pszichózis vagy neurózis idézhet elő, hiszen ezzel szemben legalább ugyanannyi érv létezik. Tehát Halásznak és Révésznek igazuk van abban az értelemben, hogy a kreatív eredmények szempontjából az ilyen összefüggések gyakorlatilag lényegtelenek.

4.4.5. Kreativitás mint veszélyes „üzemmód”

(Kulcsár Zsuzsanna)

A kutatások szerint az alkotói munka energia igénybevételével, erőfeszítéssel és speciális idegrendszeri működéssel jár együtt. Az emberek ebben a különleges munkamódszer életre hívásának képességében különböznek. Az idegrendszer a kreatív munkamódszerre rátanul. Csíkszentmihályi rámutat, hogy egy műalkotás vagy találmány létrehozásához hatalmas figyelmet kell szentelni. Amikor Newtont megkérdezték, hogy fedezte fel a gravitáció törvényét, azt válaszolta: „folyton ezen gondolkodtam”. Kulcsár Zsuzsanna a kreativitással kapcsolatos kutatások legújabb eredményei alapján írta meg *Az alkotói lét csapdái* című tanulmányát (2001). „*Tanulmányom nem titkolt célja, hogy kikezdjem a kreativitásnak a mai pszichológiai közgondolkodásra jellemző, pozitív értelmezését. Szeretném, ha az alábbiak nyomán az olvasó belátná: a kreativitás veszélyes üzemmód. E különleges emberi adottsággal*

- vagy adománnyal - élni a legnehezebb feladatok közé tartozik.”(Kulcsár Zsuzsanna: *Az alkotói lét csapdái. ELTE, Személyiség és egészségpszichológiai Tanszék, Budapest, 2001, 1. old.*). A kreatív folyamat extrém kitartást, energia befektetést, kétértelműség tűrést, kockázatvállalási készséget és önálló ítéletalkotást igényel, ami „emberfelettinek” tekinthető. Ez a sajátos viselkedés összeütközésbe kerül a hétköznapi cselekvési formákkal. „*Ami a „belső” feltételeket illeti: a munka elaborációs szakasza (maga az „alkotás” folyamata) különleges tudatállapottal társul. Csíkszentmihályi (1996) Kreativitás című könyve ennek a kérdésnek külön fejezetet szentel, „Kilépés az énből, az időből és környezetből” címmel.*” (Kulcsár Zsuzsanna: *Az alkotói lét csapdái. ELTE, Személyiség és egészségpszichológiai Tanszék, Budapest, 2001, 3. old.*). A környezet teljes kizárásával képes a művész elmerülni az alkotásban fáradtság érzése nélkül, mint egy öngerjesztő mechanizmus részeként. Nicola Odojeja az intenzifikálódó erőfeszítésről beszél, és felhívja a figyelmet ennek negatív következményeire. Ez a gondolat megelőzi a bipoláris kórképek (mániás depresszió) és a kreativitás viszonyának későbbi kutatását. Egy kreativitást (össz csúcs-kreativitás) mérő kérdőívben a mániás depressziósok és azok elsőfokú nem beteg rokonai magasabb pontszámot adtak, mint az átlagosok. A kutatók azt feltételezik, hogy e kórra való hajlam kedvező a kreativitás szempontjából, azoknál az egyéneknél különösen, akik egyébként jól viselik életüket. A disszociáció (elmerülni valamiben a külvilág teljes kizárásával) extrém velejárója az identitás érzet elvesztése, én érzet megváltozása és a memóriazavar. Kipling egyenesen a démonról beszél a Dzsungel könyvében az inspirációval kapcsolatban. „*A Démonom velem volt és nagyon óvatosan lépkedtem, nehogy elriasszam. Amikor a Démon szolgálatban van, ne próbálj tudatosan gondolkodni. Repülj, várj, engedelmeskedj!*” A belemélyedés az alkotásba nem enged meg elterelést, csak abban a mikrokozmoszban folytatható. Maga a tudati lét is megváltozik. Vannak, akik belső énjükből teremtik a művet, míg mások „utasításokat, diktálásokat” követnek démoni erők hatására. Ha jól értelmezem Kulcsár sorait, a disszociáció többnyire a traumák során kialakuló pszichopatológiai jelenség, ami az idegrendszeri szabályozás és stresszválasz (hypofízis-hypothalamus-mellékvesekéreg-HPA-tengely) rendszer módosulását eredményezi. Az alkotói tevékenység belsőleg generált „hiperstressz” állapotot hozhat létre, amely felfüggeszti a nem kreatív szituációkban érvényes idegrendszeri szabályozási formát, és új szabályozási rendszer kialakulását teremti meg. „*Az alkotó nem születik, hanem kreatív tevékenysége folytán alakul*”. Kulcsár fent említett tanulmányában Thomas Mann Doktor Faustus című regényéből idéz: „*Az igazán boldogító, magával ragadó, kétséget nem engedő...inspiráció, amely nem tűr meg válogatást, javítást, pepecselést, melyet boldogító diktálásként fogad be a megajándékozott, ...az ilyen inspiráció nem jöhet Istentől, mert ő túlságosan nagy teret enged az értelemnek, az ilyen csak ördögtől jöhet, az entuziazmus igazi urától....Az erőt serkentő igaztalanság fölveszi a versenyt minden erényes, terméketlen igazsággal*” (Thomas Mann: *Doctor Faustus. Fordította: Szöllősi Klára. Budapest, Európa, 1947/1967.*), valamint megemlíti Bólyai János apjához írt levelét, aki abban így fogalmaz: „*Semmiből egy új, más világot teremtettem. Mindaz, valamit eddig küldöttem, csak kártyaház a toronyhoz képest*” A Thomas Mann-i értelemben vett szellemet, ami levetkőzve történelmi béklyóit felszabadul a morális kötöttségek alól, tekinthetjük a mai értelemben vett alkotóerőnek vagy kreativitásnak. A kreativitást az agyműködéssel kapcsolatos biológiai sajátosságokkal hozzák összefüggésbe. A két agyfélteke közötti aktivitás

eltérő a kreatív személyeknél. Az agyféltekék közötti funkciómegosztás (bal-kognitív, jobb-érzelmi) kontrollja felfüggesztődik, ami megfosztja az idegrendszert a stabilitásától. A gondolkodás tekintetében, a kreatív egyéneknél, egy problémára adott ellentétes válaszok nagyon rövid reakcióidővel követik egymást, és ez megnehezíti a problémák rövidre zárását, ami máskülönben a legtöbb ember számára könnyű feladat. A kreatív személyek általános izgalmi és éberségi állapota jóval magasabb az átlagosokétól, valamint jóval szorongóbbak is azoknál. Ezek a személyek gyakran szélsőséges hangulatingadozásokat élnek meg. Felfokozott alkotói állapotukat összeomlás követheti, akár fizikai értelemben is. Többen közülük fokozott hypochondriában szenvednek. Kissé olyan, mintha hiányozna esetükben az emberrel veleszületett biztonságot nyújtó védelmi burok. Számos kutató a kreatív magatartás kialakulását a gyermekkori depriváció vagy tárgyvesztés élményére vezeti vissza, amelyekre ezeknél a személyeknél a veszteségekre adott válasz és öngyógyító tevékenység maga az alkotás. A szenvedésre az én nem tud saját forrást találni múltjából annak enyhítésére, ezért magának kell megteremtenie azokat. Az egyéni veszteségek pótlása az alkotáson keresztül valósul meg. A mű befejezésével kilép a művész a disszociáció világából, és újra tárgyvesztést élhet át, elválik, elidegenedik művétől. Gyakori jelenség, hogy a befejezett képek sorsa már egyáltalán nem foglalkoztatja a művészt, viszont ennek a magatartásnak a szöges ellentéte is ismerős. Például Koszta József, akit már említettem, hogy az összes tulajdonában levő képét felcsavarva hordozta magával egyik helyről a másikra, annyira féltette azokat. Az alkotás aktusa folytatódik a befogadó által a mű befejezése után is, legalábbis szociológiai értelemben. A néző saját konfliktusait vetíti bele az alkotásba, és a maga és környezete kontextusából értelmezi azt. Szélsőséges traumák és életkrízisek adaptív haszonként, jótékonyan hathatnak a kreativitásra. Csak küzdelem árán lehet eljutni az alkotói mélységbe. Az a nézet is köztudott, ha valaki túlél egy katasztrofális gyermekkort, elképesztő teljesítményre lehet majd képes. Vagy pont ellenkezőleg. Sokszor bizonyos stresszhelyzet, időnyomás is lehet motiváló tényező, már közhely számba megy, hogy a legjobb ihlet a határidő. *„Extrém időnyomás alatt született például a francia matematikus, Galois (I. Singh, 1999) „életműve”. A már 20 éves korára ismertté vált matematikust 1832-ben párbajra kényszerítették, amelyben kevés esélye volt. A párbaj előtti éjszakán 60 oldalban összefoglalta főként a matematikai analízist érintő új gondolatait. A következő hajnalban Galois életét vesztette.”* (Kulcsár Zsuzsanna: *Az alkotói lét csapdái. ELTE, Személyiség és egészségpszichológiai Tanszék, Budapest, 2001, 17. old.*). A kreatív személyekre jellemző oszcilláció, a két végpont közötti ingadozás, ami az alkotói állapotban való elmerülés felfokozott érzése és az azt követő kiábrándultság és letargia, párhuzamba állítható Keresztes Szent János gondolataival, aki a lélek problematikáját pont az ellentétes aspektusból közelíti meg, mint Thomas Mann. *„A lélek a két ellentétes elem: az isteni és emberi együttes előfordulása miatt szenved...Az isteni elem célja, hogy megérlelje, istenivé tegye a lelket..., széttöri, megsemmisíti, mély, feneketlen sötétbe meríti a lelket, s az... kegyetlen, szellemi halált hal...akárha Jónást gyötörné a tengeri szörnyeteg gyomrába a szorongás”* (Keresztes Szent János: *A Kármel hegyére vezető út (A lélek sötét éjszakája. Európa, Budapest, 1992. 205. old.*). Az alkotói élmény elengedhetetlen tartozéka a képzelőerő. A magas fokú képzelőerővel megáldott emberek képesek arra, hogy fiktív dolgokat szélsőségesen reálisnak lássanak, „teremtsenek”, ami nagymértékben hozzájárul az alkotás esztétikai értékéhez.

Sajnos az éremnek két oldala van. A kreatív állapoton kívüli helyzetekben is megvan ez a képesség. Bizonyos félelmek tárgyát, szintén a nagy képzelőerőnek köszönhetően, elképesztően reálisnak élik meg, extrém szorongást generálva ezzel maguknak. A félreértések elkerülése végett fontos kihangsúlyozni, hogy nem lesz minden traumatikus személyből zseni, és annak ellenére, hogy a művészek jelentős hányadánál ismert a nehéz sors, az még nem kritériuma annak, hogy valaki a legkiválóbb művészek sorába tartozzon.

A 4.4. fejezet összefoglalása

A fejezet a művészi témaválasztás úgynevezett belső, a művészen lejátszódó lelki folyamatokhoz köthető, pszichológiai feltételeit elemzi a következő témacsoportokban:

- Alkotás és önjuttatás. A disszociáció során végzett tevékenység önjuttatás, ami az alkotótevékenység legerősebb hajtóereje. Az alkotói folyamat során megszületett döntések visszahatnak a korábban létrejött műtémára. Másképpen a folyamat pusztán az alapötlet kivitelezését jelentené.
- A kreatív folyamat. A műalkotás témájának megszületését a kreatív folyamat „felismerés” és „értékelés” fázisai közé helyeztem. Az „előkészítés” és „inkubációs” fázisok szükséges előzmények. A „kidolgozás” során újra és újra visszatérnek a korábbi inkubációs és felismerési fázisok.
- Egyéni gondolkodásból származtatható problémák és azok hatásai. Az egyéni gondolkodással kapcsolatos sajátosságok jelentősen meghatározzák és irányítják az egyén életét, munkáját, így indirekt módon az alkotói magatartásra is hatnak. Torzult gondolkodásformák hatása a művészi munka színvonalára nem egyértelmű. Ezeknek a gondolkodási formáknak, a műalkotások esetében, nincs relevanciájuk az esztétikai minőség megítélésében. Még akkor sincs, amennyiben azok hátráltatják az egyént mindennapi boldogulásában. Egy adott probléma sajátos és egyéni megvilágítása a művészetben rendkívül fontos.
- Zsenialitás és pszichózis. A zseni túlhangsúlyozásával a művészt a mű fölé helyezük, felkeltve ezzel a marketing gyanúját. Nem jelenthetjük ki, hogy kreatív magatartást csak valamiféle pszichózis vagy neurózis idézhet elő, hiszen ezzel szemben legalább ugyanannyi érv létezik. Önmagában a szokásostól eltérő magatartásból, legyen az alkotói, nem következethetünk neurózisra. Ugyanakkor ez a megállapítás így is igaz: a neurózis vagy pszichózis megléte nem érvényteleníti egy alkotás legitimitását.
- Kreativitás mint veszélyes „üzemmód” (Kulcsár Zsuzsanna). A részfejezet megkérdőjelezi a kreativitásnak mai pszichológiai közgondolkodásra jellemző, pozitív értelmezését. Kreatív személyiségnek lenni nem egyszerűen áldás. Rendszerint nagy árat kell fizetni érte. A művészi inspiráció tekinthető egyfajta pótszernak szenvedés ellensúlyozására. Az én nem tud saját forrást találni múltjából annak enyhítésére, ezért magának kell megteremtenie azokat. Az egyéni veszteségek pótlása az alkotáson keresztül valósul meg.

4.5. Látni a jövőt

A művészet természetéhez tartozik az új kifejezőmódok keresése, valamint a meglévők továbbgondolása, újabb tartalmakkal való felruházása, illetve válaszok adása olyan kérdésekre, melyek jelen vannak, de még nem fogalmazódtak meg, és ebből adódóan a társadalom szélesebb rétegeiben ismeretlenek. A művészet részéről a jelenségekre adott válaszok adekvátnak tekinthetők, ugyanakkor azokkal ok-okozati összefüggést nem feltétlenül mutatnak. Ezt a viszonyt természetesnek kell tekintenünk, hiszen ez a művészet velejárója. A válaszok természete gyakran intuitív és nem tudományos analízisek eredményein alapulnak. Gyakran érezzük azt, mintha a művészek előre látnák a jövőt, esetleg látónoki képességgel rendelkeznenek. A művek társadalmi aktualitása sok esetben a jövőben érvényesül, aminek egyrészt az oka az, amint fentebb megjegyeztem, hogy különös érzékenységgel ismernek fel rejtett összefüggéseket az aktuális viszonyok között, amelyekre hitelesen reagálnak. Másrészt pedig, hogy az utókor is felruhazza a múlt alkotásait újabb tartalmakkal, amelyekre a művész esetenként nem is gondolhatott -, mindegy tovább folytatva az alkotói folyamatot, legalábbis szociológiai értelemben. Ahogy a jelenkori közönség új tartalmakkal ruhazza fel a múltbeli műveket, úgy különösen igaz a megállapítás a jövő közönségére is, aki már elveszítette a kapcsolatát a múlt valóságával. Nekünk művészeknek pedig érdemes tudomásul venni, hogy munkáink megítélése fölött elveszítjük a kontrollt, és a később ráruházott tartalmat illetően nem leszünk egyformán szerencsések. Amennyiben a művészetet a társadalom termékének tekintjük, azt is el kell ismernünk, hogy ez fordítva is igaz. A véletlen szerepe sem elhanyagolható, amit egy későbbi példával fogok szemléltetni. Marx úgy gondolta, hogy a politikai fejlődéshez képest a művészeti elmarad. Egy új formanyelv nem az új társadalmi rend kifejeződése, hanem inkább az abban élő emberek küzdelmeinek gyümölcse. (*Karl Marx: Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikája. Marx-Engels Művei 8. köt. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1962.*). Hauser is azt mondja, hogy a művészek nem próféták, legfeljebb jó megfigyelők, akik megsejtik a fejlődés várható irányát, vagy bábák, akik a szülést meggyorsítják. Amit ezen túl nekik tulajdonítanak, az pusztán képzelődés. (*Hauser Arnold: A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 348. old.*). A művészek többsége munkájával kapcsolatosan a jelenbe vagy a jövőbe helyezi gondolatait. Ritkán töprengenek munkájuk kapcsán múltbeli kérdéseken, hiszen azok a művek megszületésével megoldottnak tekinthetők. A készülő alkotások megszületése és azok legitimitása a jövőbe irányul, ezért akarva akaratlanul jóslatok, spekulációk és jövőbeli viszonyok víziói merülnek fel az alkotókban. A nyilvánosságra került gondolatok, hitvallások és ars poeticák annak ellenére, hogy többségük jelen időben íródik, mégis a jövőbe mutat. Ennek az a magyarázata, hogy nincs az a művész, aki úgy gondolná, hogy alkotása a jövőben érvényességét veszítené. Erre a legjobb bizonyíték az, hogy a múlt alkotásai is érvényesek a jelenben, ugyanakkor mi művészek nem szívesen gondolunk arra, hogy a kánonba bekerült művek az összes eddig készültnek csupán a töredékét képezik. Az inspirációt firtató kérdések esetében viszont a művészek válaszai múltbeli események felidézését tartalmazzák. Gyakran spontán események, véletlenszerű rácsodálkozások, élmények kerülnek terítékre, mint ihlető források, amelyek az idő múlásával változnak. Az is

megfigyelhető, hogy konkrét témákat kevesen említenek. A műveket nem „címkézik” témákkal, hanem kifejtik alkotói módszereiket, *illetve* elmagyarázzák, hogy miről szól egy-egy alkotás. A múltban gyökerező inspiráció a jelen alkotásaiban testesül meg, és tervek formájában a jövőbe mutat. (A fenti megállapításaimat saját tapasztalataim és művész kollégák levelei alapján teszem.) Ezzel szemben találkozunk következetesen felépített, szilárdan megfogalmazott koherens alkotói programokkal is. Kondor Attila festőművész filozófiai alapokon nyugvó alkotói attitűdjét az utóbbi csoportba sorolom. *„Alapvetően arra törekszem, hogy egy kiérlelt elképzelés, gondolat, idea mentén dolgozzam. - számomra a filozófia tanulmányozása és művelése egyfajta inspirációs forrást is jelent; kicsit hasonló ez a fenti önreflexióhoz, csupán annyiban tér el ettől, hogy a művészi gondolkodásom tárgya nem maga a művészet, hanem "a tudati lét alapélménye." (Kondor Attila: levél Szabó Ábelnek, 2020.06.11.)* A művészi hitvallások háttérében, a kiérlelt elképzelések és koncepciók mellett, jellemzően spontán módon megfogalmazott gondolatok és vélemények szerepelnek. (A személyes élmény minőségét a fenti különbségek nem érintik.) Amennyiben azokat a jövőre irányuló terv metaforáiként fogjuk fel, úgy az előbbiek biztosabb talajon állnak, ami nem jelenti azt, hogy az utóbbiaknak relevanciája a jövőre vetítve kisebb lenne.

A művészekről rendszerint fennmaradnak gondolatok, elképzelések és kijelentések, amelyek alapján megpróbáljuk körvonalazni munkásságuknak szellemi irányait. Legtöbb esetben csupán magukra az alkotásokra hagyatkozhatunk. A hátra maradt idézetek, gondolattöredékek nem tartalmaznak elegendő információt ahhoz, hogy ítéletet mondjunk valaki művészetéről. Azt csak a konkrét művek alapján tehetjük. Mint kuriózumok bizonyára érdekesek, de többet elárulnak az egyén habitusáról, mint művészetéről. Idézeteket végigolvasva 251 művésztől, akik többsége a 20. században alkotott, az volt a benyomásom, hogy a gondolatok olyan mértékben szubjektívek, hogy tartalmi szempontból nem csoportosíthatók. *(Forrás: Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, Honnef: Művészet a 20. században. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2011).* Az impresszionisták és posztimpresszionisták esetében megfigyelhető, hogy gyakran használják a fény, szín és látás szavakat, amelyek összhangba hozhatóak a korstílust jellemző művészi szándékkal. Az azt követő korszakokból származó idézetek tartalmilag nehezen csoportosíthatók. Például a futuristáknál előfordulnak a sebesség, dinamika, változás kifejezések, viszont belemagyarázás lenne ezeket a hasonló művészi érdeklődés nyilvánvaló bizonyítékaiként elkönyvelni. Az általánosítás nagyon megtévesztő lehet. Emil Nolde a színt jelöli meg a művész legfontosabb eszköztáráként *(50. old.)*. Ebből még nem sok mindenre következtethetünk, mert nyilvánvalóan a szín fontossága elsődleges a festők túlnyomó többsége számára. A 20. század második felében gyakorivá válnak a fotó, fénykép, film, televízió stb., kifejezések, amelyek az új médiumok elterjedését igazolják, de a művészi téma és inspiráció szempontjából nem mérvadóak (kivételem lehet Mc Luhan a médium maga az üzenet elméletével összefüggésbe hozható alkotások). Tehát az idézeteket a művészeti törekvések igazolásának tekinteni meglehetősen felületes lenne. Híres emberek utókor számára fennmaradt gondolatai más szempontból bizonyára fontosak. Ami viszont tény, hogy az elemzett szövegek néhány kivételtől eltekintve jelen időben íródtak. Előfordul az igeidők együttes használata. Egy Andy Warholtól származó forrás múlt időben íródott *(592.old.)*. A jövő idő használatának kerülését úgy értelmezem, hogy a művészi tevékenységhez kapcsolódó tervek és azok megvalósulása nem ugyanaz. Ahogyan nem azonos

az ötlet gondolati képe és a kész műtárgy sem. Ez alól kivételek lehetnek bizonyos megrendelésre készült alkotások, amelyek meghatározott körülményekhez alkalmazkodnak, például a köztéri szobrok. De azok sem azonosak magukkal a tervekkel. A műalkotás jövőbeli víziója elengedhetetlen a sikeres megvalósításhoz, mégis a belső képről a nyilvánossághoz beszélni nem feltétlenül szerencsés. Bármelyik is az igeidő, a művészi gondolatok mögött mégis szándékok, jövőre vetített elképzelések húzódnak meg. Leggyakrabban a művek megvalósítási szándéka. Tehát a művész a jelenkori viszonyok alapján jövőbeli képet alkot. Munkájának későbbi elfogadtatására nincs elegendő hatásköre. Az lehetséges, hogy érzékenysége révén, közhellyel élve beletrafál, ugyanakkor a jóslás és spekuláció, a jövő kiszámítása nem része az alkotómunkának. A kreatív személyeket jellemző örökös kíváncsiság időnként rávetül az ismeretlen jövőre, de biztosan semmit nem lehet megjövendölni. Nem tudhatjuk, hogy milyen lesz a jövő művészete, hiszen még azt sem tudjuk, hogy a saját alkotásunk milyen képet fog öltetni.

A történelmi események és nagy gazdasági traumák sem láthatók előre. A jövő kiszámítását megalapozó tudományos analízisek nem sokkal meggyőzőbbek a tényérből jóslásnál. Az Októberi Szocialista Forradalom eljövételét sem látta előre senki. A cári Oroszországban 1914-ben 3 millió felső és középosztálybeli uralkodott 180 millió földműves és munkás felett. A maroknyi kommunista underground mozgalma teljesen jelentéktelennek tűnt. 1917-ben a 23 000 kommunista képes volt átvenni a hatalmat. Harari szerint a forradalmak kisebb csoportok szervezőképességén múlnak, és nem pedig a nagyszámú tömegeken. Jókor lenni jó helyen. Megérezték a hatalom sérülékenységét, és a megfelelő pillanatban léptek. *(forrás: Yuval Noah Harari: Homo Deus, A Brief History of Tomorrow. Vintage, London, 2017, 155. old.).*

Legmegdöbbentőbb Nicolae Ceausescu román diktátor bukása 1989 decemberében. Bukarestben a diktátor ünneplésére kivezényelt tömegben vette valaki a bátorságát és kifütyülte a főtitkárt, amit egyre több füttyszó és bekiabálás követett. A videó felvételen látni lehet Ceausescu megdöbbent arckifejezését, aki nem hisz a szemének, fülének. A rendszer másodpercek alatt dőlt romba, amire előtte senki nem számított. *(forrás: https://www.youtube.com/watch?v=wWlBctz_Xwk)* Ha ennek az eseménynek lettek volna előjelei, feltehetően ma nem itt és most írnám ezt a dolgozatot.

Említést érdemel a 18. században elhíresült Mississippi-buborék, ami a világtörténelemre óriási hatást gyakorolt. A Mississippi részvények ára valós gazdasági teljesítmény nélkül is „kilőtt”, aminek oka részben az információk nagy távolság miatti ellenőrizhetetlensége, másrészt a korabeli francia pénzügyi rendszerbe vetett vak bizalom volt. A buborék dinamikus pénznyomtatást és inflációt eredményezett, ami miatt Európa befektetői társadalma elveszítette bizalmát a francia pénzügyi rendszerben, és ennek következtében a gyarmatokért folytatott versenyben a franciák a britekhez képest alulmaradtak. (Ma az Egyesült Államokban angolul beszélnek.) A baj akkora volt, hogy XVI. Lajos 1789 májusában kénytelen volt összehívni 150 év után a rendi gyűlést, és rá két hónapra már végignézni a Bastille ostromát. *(forrás: <https://alapblog.hu/mit-adtak-nekunk-a-kapitalistak/>)* A történelem bővelkedik ilyen és ehhez hasonló eseményekben, és mindenképpen közös bennük, hogy bekövetkezésük előre nem látható. A művészeti produktumok gyakran viszonylag megbízhatóan vetítenek előre

távoli eseményeket. Az utókor embere belelátja kora viszonyait egy múltbeli alkotásba. A kor viszonyainak gyors átrendeződése és az azok feletti kontrollvesztés érzése könnyebben elfogadható, ha azokat előre elrendeltnek tekintjük. Meg vannak írva a nagy könyvben, vagy előre tudni lehetett, de nem ismerte fel senki, és hasonló gondolatok merülnek fel az emberekben. Nincs ma olyan valaki, aki ne látna párhuzamot Orwell, Philip K. Dick vagy Huxley írói képzelete és a jelenkori események között.

A pénzügyi rendszerek stabilitása a beléjük vetett bizalmon alapszik. Olyan struktúrák, amik az emberi elme szüleményei. Azért léteznek, mert elhisszük azokat. A válságok tulajdonképpen a rendszerek korrekciói, amelyek során helyreáll a bizalom és egyensúly. A rendszert folyamatosan monitorozzák, elemzik a haszonszerzés érdekében, illetve hogy megőrizzék az eddig megszerzetteket. Jóslatokat és lehetséges jövőbeli eseményeket fogalmaznak meg, amelyek bekövetkezése eléggé kétséges. A száz, mint bűvös szám arra utal, hogy ennyi évenként ismétlődik meg egy nagyobb gazdasági trauma. Simon Bálint elemző úgy látja, hogy az 1907/08. évi pénzügyi pánik mind az okaiban, mind lefolyásában nagyon hasonlított a 2007/08. évi recesszióra, ahogy az 1920/21-es recesszió is éles párhuzamba állítható 2020/21 napjainkban is zajló visszaesésével. A döntő kérdés azonban az, hogy a mostani visszaesést fogja-e nagy összeomlás követni néhány év múlva? *„Engedjék meg, hogy a falra fessek az ördögöt: azt állítom, hogy 2030-ig nagy valószínűséggel be fog következni egy hasonló léptékű gazdasági összeomlás, mint amilyen a Nagy Válság volt. Egészen egyszerűen úgy gondolom, hogy a világgazdaságban és a technológiai fejlődésben tapasztalt folyamatok szinte determinisztikusan ebbe az irányba hatnak. Az utolsó Nagy Válság okaiban legalább annyira volt jelen a döntően mezőgazdasági kultúrából az ipari civilizációra való átállás összes társadalmi és gazdasági nehézsége, mint az emberi kapzsiság és a laikus naivitás fűtötte eszkezbuborék kipukkanása, napjainkban pedig éppen az információ alapú fejlődésre való átállásnak lehetünk szemtanúi, annak minden kihívásával. Mivel a régi, nehézipar vezérelte gazdaság még éppen annyira elevenen él az emlékezetünkben az autógyárakkal és úgy általában véve a tisztán anyagi inputokból tisztán anyagi természetű outputot létrehozó folyamataival, ahogyan az 1920-as évek végén élő amerikaiaknak a tudatában a végtelen préri, a kukorica és gabonaföldekkel, valamint a régi jó Alabama a gyapotmezőkkel tekintve, hogy ez a világ gazdaságilag már nem racionális többé, az átállásnak az új világ vívmányaira hasonlóképp fájdalmasnak kell lennie. Ez az állítás azonban sokkal összetettebb: most nem a szerves anyagtól szakadunk el, mint a reálgazdaság alapelemétől, hanem az anyagtól magától. (forrás: Simon Bálint: Nagyot szólhat a következő válság. 2. rész, Capital Blog, 2021-24-01. ([https://capitalblog.hu/post/nagyot-szolhat-a-kovetkezo-valsag-2-resz?](https://capitalblog.hu/post/nagyot-szolhat-a-kovetkezo-valsag-2-resz?fbclid=IwAR0OiS5rTXSTgE3mHbhjcJ0wdUIA2iY5qCziO86yMzR1wccp283OFFSbgzc)*

fbclid=IwAR0OiS5rTXSTgE3mHbhjcJ0wdUIA2iY5qCziO86yMzR1wccp283OFFSbgzc)

Bármennyire ellentmondásosnak tűnik a pénzügyi világ racionalizmusa és a művészeti világ határtalan szabadsága, bizonyos tekintetben nagyon hasonlítanak egymáshoz. A fenti vélemény helytállását már önmagában a kriptodevizák hirtelen feltörekvése is igazolja, nem is beszélve arról, hogy az emberiség anyagi javainak jelentős hányada virtuálisan, ún. dematerializált eszközökben van elhelyezve. Az elanyagtalanosodást látszólag kikényszeríti a túlnépesedés problémája, a környezeti kihívások és a jelenlegi pandémia által kiváltott

kényszerű virtuális kapcsolattartás. Vajon a művészet jövője is az anyagtalanodás irányába tendál? A Műtárgy.com 2021 március 18-án arról számolt be, hogy a Christie's első, kizárólag digitális műveket felsorakoztató árverésén az amerikai Beeple – eredeti nevén Mike Winkelmann – alkotása NFT-ként (nem helyettesíthető tokenként) került eladásra, amely átszámítva 69 millió dollárt jelent. Ez – a digitális művészetben – új rekordnak számító eladás Beeple-t napjaink top három legdrágább élő művésze közé emeli. A nagy érdeklődés valószínűsíthetően a nem helyettesíthető tokenek térnyerésének is köszönhető, amelyek saját értékkel felruházva az online alkotásokat, egyedi módon biztosítják a tulajdonjogot olyan befektetésekhez, mint a digitális művészet, illetve ezek eladását és kereskedését is lehetővé teszik. Ezt megelőző héten Weiler Péter Bitcoinbánya az Alföldön című számítógépes grafikáját Kacsuk Péter műgyűjtő vásárolta meg. *forrás: műtárgy.com, (https://www.mutargy.com/hirek/muveszet-kriptoalutaert-uj-rekordok-a-digitalis-mukereskedelemben)* Azt nem tudom, hogy az anyagtalanított művek műtárgypiaci feltörekvése pusztán átmeneti jelenség, vagy egy folyamat kezdeti állomása. A birtoklás biztonsága a tokenekkel megoldódni látszik. A kérdés az, hogy hosszútávon le lehet-e mondani az anyagról? Mellőzni lehet-e a fizikai valósággal való kapcsolatteremtés igényét a művészet vagy az élet bármelyik területén? Ha igen, a műalkotások témáinak köre az új helyzethez fog igazodni. Majd meglátjuk. El tudom képzelni, hogy a virtuális élettérből egyre nehezebb lesz kinyúlni az ecsetért vagy vésőért.

Nagyon nehéz megjósolni, hogy melyek lesznek a jövő művészetének uralkodó témái. Egyre kifinomultabb eszközök állnak rendelkezésre, amelyek segítségével megbecsülhetőnek tűnik a jövő iránya. Az egyik ilyen például a statisztika, ami elengedhetetlen a prognózisok készítéséhez. Statisztikát csak azonos tulajdonságokkal bíró elemek figyelembe vételével lehet készíteni. Minél heterogénebb a kortárs művészet, minél inkább egy-egy szűkebb közösség kulturális eszköztárából merít, annál nehezebb lehet megbecsülni egy nemzetközileg értelmezhető irányt. A korábbi fejezetben szó volt arról, hogy a standartizáció a tömegtermelés mellett egyre inkább érvényesül a művészetben is. A kortárs művészet a hatékony információ közvetítő eszközökkel felvértezve homogenizálódik. Egyre inkább értjük egymás művészi nyelvét, amelyek egymásra gyakorolt hatása végső soron egy közös nyelvet fog eredményezni. Ennek üdvös hatása mellett számolni kell a mérhetetlen értékvesztéssel, hiszen a széleskörű befogadás és megismertetés feltétele az érthetőség. Az egyszerűbb tartalmú üzeneteket könnyebben és többen megértik. Már a 17. századi Németalföldön, köszönhetően nem kis részben a formálódó világkereskedelemnek, lélekszámban egyre népesebb jómódú vevőkör jelenik meg, ami nem feltétlenül rendelkezik megfelelő műveltséggel ahhoz, hogy értse a festmények mitológiai és allegorikus tartalmát. A jelenség intenzitása csak növekszik a globalizáció kiteljesedésével. „*A kortárs művészet olyan globális nyelvet hozott létre – örvendezik Samuel Keller, az Art Bazel vezetője -, amely művészettörténeti képzettség nélkül is érthető.*” (Piroscha Dossi: *HYPE! Művészet és pénz, Corvina, Budapest, 2008, 32. old.*). Ha nem is jelenthetjük ki egyértelműen, hogy milyen lesz a jövő művészete, a fentiek figyelembevételével sejthetjük, hogy elegendő társadalmi és gazdasági erő birtokában hatékonyan lehet tervezni. A jövő megfejtésének legmegbízhatóbb

módja, ha azt magunk alakítjuk. És ebben a forgatókönyvben nem biztos, hogy mindig a művészeké a főszerep.

„Az előrejelzésnek van egy olyan formája, amely befolyásolja az előrejelzett eseményeket.”
(Karl R. Popper: *A historizmus nyomorúsága. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 40. old.*)
Az előrejelzés kellő mértékű hangoztatása a jóslat megvalósulását hozza magával. Ez a megállapítás az élet minden területén érvényes. Gondoljunk csak a pénzinflációra. A műalkotás témája szintén tekinthető egyfajta előrejelzésnek, ami szeizmográfként jelzi a várható eseményeket.

4.5.1. Hálózatok mentén

Vajon melyek azok a tényezők, amelyek meghatározzák egy művész és alkotásai jövőbeli sorsát? Az esztétikai kérdések mellett a szakértői kör képviselői (művészettörténészek, galériások, kurátorok stb.), földrajzi kötődés és más tényezők együttes folyamatainak köszönhető, ha egy alkotás reflektorfénybe kerül. Barabási Albert László hálózatkutató elsőként képezte le a folyamatot matematikai modellekkel, amelyek alapjaiként elsősorban a nemzetközi szcénára vonatkozó kutatások, valamint a magyar művészeti háló feltérképezése szolgált. Barabási szerint kontextus nélkül nem lehetséges meghatározni a műalkotás értékét. Csupán esztétikai alapon ez nem lehetséges. Ez elsősorban attól függ, hogy milyen presztízsű intézmény állítja ki a művet. Barabási munkatársaival rekonstruálta félmillió művész kiállítás-történetét, ezáltal felfedték a befolyási hálózatot. *„Ezt úgy érték el, hogy akkor kötöttek össze két intézményt – például az „A” és a „B” galériát -, ha az „A” múzeumban kiállított művész munkáját legközelebb a „B” galériába mutatták be. Minél több művész került a „A” múzeumból a „B” galériába, annál inkább egyértelműbbnek tűnt, hogy a „B” galéria hitt az „A” múzeum kurátorainak ítéletében. Munkájuk eredménye egy lenyűgöző hálózati térkép lett, amely megragadja az intézmények közti láthatatlan bizalmat.”* Ugyanakkor az a kérdés, hogy hogyan lehet bejutni az elit intézményekbe? Az adatokból az látszik, hogy a fejlettebb ipari országokban élő alkotók viszonylag könnyen, míg a perifériákon élőknek jóval nehezebb dolguk van. A hálózati minták vizuálisan megjelenített eredményeit mutatja be a Ludwig Múzeumban rendezett kiállítás. *(BarabásiLab: Rejtett mintázatok. A hálózati gondolkodás nyelve. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs művészeti – Múzeum, 2020. október 10. – 2021. március 21. Kurátor: Készman József)* A kutatáshoz a magyarországi adatokat 2000-től napjainkig az ikOn, az 1800-as évekre visszanyúló, ám 2014-ben lezárult Kortárs Magyar Művészeti Lexikon szolgáltatta. Az adatok „tisztítását” algoritmusok segítségével végezték. Az adatállomány végül 65 ezer egyéni és csoportos kiállítást és 2290 magyar képzőművészt jegyzett a világ 103 országában, több mint 3000 kiállítótérben. Az adatok lehetőséget nyújtanak az alkotók közötti kapcsolati minták feltérképezésére is. Az algoritmus egy közösségnek határozta meg a nemzetközi karrierrel rendelkező, többnyire külföldön élő magyar származású művészeket. Másik közösségnek azokat, akik szintén nemzetközileg elismertek, viszont inkább Magyarországon alkotnak, harmadiknak pedig a feltörekvő generáció képviselőit, akik már értek el nemzetközi sikereket

és így tovább. Ugyanígy a kiállítók között is értelmezhetőek hálózati kapcsolatok. Minél több művész állít ki ugyanabban a két galériában, annál erősebb lesz a két galéria közötti kapcsolat. A hálózatban a központi szerepet betöltő kiállítóhelyek fontossága összefüggésben áll az intézmények presztízsértékével. A presztízsértéket a hálózatelmélet alapján pontosan meg lehet becsülni. Ez alapján a művészek kiállításaihoz is presztízsértéket tudnak rendelni, ami lehetővé teszi a művészek közötti rangsorlista készítését. A volumentípusú ranglisták a művészek csoportos és egyéni kiállításait veszi alapul. A presztízsalapú ranglisták a művész alkotásait kiállító intézmények összesített presztízsértékét, illetve azok különbségeit mutatja. Kiszámolták az egy kiállításra jutó átlagos presztízsértéket. Öt különböző szempontalapú rangsort egy algoritmussal összefoglalták. A kutatás azt a tanulságot vonhatja le, hogy a teljesítmény=siker paradigma nem érvényes. *„Mivel nincsenek objektív mutatói a teljesítménynek, a hálózatok azok, amelyek a lehetőségekhez való hozzáférést biztosítják és értéket hoznak létre. Bár mindez megsemmisítőnek tűnhet egy tehetséges fiatal művész számára, a felismerés felszabadító is lehet. Az adatokból igenis kirajzolódhatnak a sikerhez vezető utak.”* (forrás: *Képzőművészet a hálózatkutatás tükrében, MMA MMKI, 2021. tavasz/nyár*).

A kérdés az, hogy a művész miként definiálja a sikert? Siker alatt inkább az alkotáshoz kapcsolódó kihívások megoldását (például egy tudományos kísérlet sikerességét vagy egy magas esztétikai színvonalú alkotás elkészítését) érti, vagy pozíció és anyagi jólét elérését? A probléma ott van, hogy a pénzbeli értéket hozzárendelik az esztétikai értékhez. Hauser Arnold a következőképpen ír a kérdésről: *„Pénzbeli és művészi érték összeférhetetlensége folytán az is irreleváns, mennyiért kelt el egy kép, X összegért vagy százszor annyiért. A művészetet nem mérhetjük máshoz, mint önmagához, legfeljebb úgy vetülhet fel a kérdés: nem lett volna-e jobb felhasználása a pénzünknek, ha az egyik mű árán egy másikat vettünk volna meg. Ami nem érinti azt a kérdést: kifejezhető-e egyáltalán egy műalkotás értéke áru kategóriákban. Feltenni, hogy analógia van érték és ár között a művészet területén, ez a legriasztóbb példája lenne annak az eldologiasításnak, amely minden tényállást megfoszt értelmétől. Legyen bármily fontos a műkereskedelem funkciója, mint a közvetítés eszközéé művészi alkotás és befogadás között, az árak alakulása a piacon inkább a divat, ritkaságérték, presztízs, befektetés és reprezentáció függvénye, semmint azé a minőségé, amely döntő a művészi élményben. Az ár a műkereskedő dolga, és a közönség manipulálásáé, nem a művészé és az ő világáé.”* (Hauser Arnold: *A művészet szociológiája, Gondolat, Budapest, 1982, 348. old.*). Leonardo da Vinci Mona Lisája egy húsz alkotást felvonultató válogatáson csak a 11. lett a rangsorban. Akadémikus festők sora utasította maga mögé a mester művét, többek között Charles Le Brun, XIV. Lajos udvari festője, az Akadémia vezetője. (forrás: *Sassoon, Donald: Becoming Mona Lisa, The Making of a global Icon. San Diego, New York, London, 2002, 42. p.*). A művészettörténet bővelkedik ilyen és ehhez hasonló példákkal. Mi művészek pedig reménykedhetünk, hogy a szakértői kör az esztétikai minőség alapján választ. Barabási módszerével talán pontosan megvilágítható a jelenkori helyzet, de véleményem szerint nem útmutató a jövőre nézve, bármilyen professzionális technológia és széles adatbázis áll rendelkezésre. Lehet, hogy hosszútávon kifizetődőbb mégis a művészeknek, ha a karrierjük helyett inkább a munkájukra összpontosítanak. Ezt mindenki maga döntse el. A

hálózatelmélet segítségével adott esetben fel lehetne dolgozni a műalkotások témaköreit, illetve az alkotások tárgyait (ha nem is a témáit), hasonlóképpen, mint a művészeket, illetve a galériákat. Algoritmus segítségével elemezni lehetne, hogy bizonyos galériák milyen típusú műveket részesítenek inkább előnyben, és ebből adódóan azt is, hogy egy témakörnek vagy képtárgynak mekkora a számszerűsíthető presztízsvértéke. Az eredmény, mint reménysugár arra készítené a művészeket, hogy „megfelelő” alkotásokat készítsenek a siker érdekében. A kísérletezés, vívódás és az élmények képi feldolgozása helyett az algoritmusok napi jelentései képezhetnék az inspiráció forrásait.

A jövőbeli események előrejelzéséhez számtalan módszert alkalmaznak. A nemzetközi trend előrejelző Le (Lidewij) Edelkoort szerint hamarosan minden a hangok alapján fog működni. A gépek indításához sem lesz szükség nyomógombokra. Az emberiség előbb utóbb számúzi a tapintást mindennapi életéből. Ehhez még hozzájárul digitalizált életterünk, ami arra készíti a formatervezőket, hogy olyan eszközöket készítsenek modellezve a kézműves tevékenységeket, amelyek átveszik tőlünk a művészi formák készítését. Ebből adódóan a kezek használata szükségtelenné válik. Az önműködő gépek, amelyekben egyénileg inspirált módosításokat építenek, elkészítik magukat a kézműves tárgyakat úgy, hogy tervezésük során szándékos hibákat, tökéletlenségeket építenek be, amelyek által a kézműves termékek egyedivé, „emberivé” válnak. Egyre inkább képernyők előtt éljük életünket, ugyanakkor az ember nem képes lemondani a tapintás öröméről. Ezért a jövő termékei tervezésénél nagyobb jelentőséget kapnak a textúrák és a felületek. A tervezésnél a látható mellett a tapintható kerül fókuszpontba. A design és a művészet összeolvadása olyan tárgyakat fog eredményezni, amelyeket azelőtt nem láthattunk. Az új tárgyak több tárgy kombinációi lesznek, amelyek speciálisan és különbözőképpen kapcsolódnak egymáshoz. Edelkoort jövőképe alapján elmondható, hogy a művészeti termékek a tapintás témaköréhez fognak idomulni. *(forrás: <http://global.caesarstone.com/spotlights/articles/design-trends/li-edelkoort-the-material-is-the-message/>)*

4.5.2. A műalkotás témájának megváltozása

A 2020-as világvárvány alapjaiban változtatta meg életünket. A kijárási korlátozások régóta nem tapasztalt helyzetet eredményeztek. Az utcák kísértetiesen kiürültek, elhagyott városokra emlékeztetvén bennünket. A figurák nélküli, városi látképeket ábrázoló festményeim a valóságban köszöntek vissza. A különös helyzetből adódóan munkáim új megvilágításba kerültek. Hajlamossá vált a közönség rám, mint festőre jósként, látnokként tekinteni. Elismerem, hogy önmagában egy zsúfolt nagyvárosi helyszín figurák nélküli ábrázolása apokaliptikus víziókra készítheti a nézőket. Úgy tűnik, hogy a festmények akaratlanul megjövendölték az emberek közötti fizikai kapcsolatok leépülését és a virtuális élettér eljövételét. Az első jellemző kép a városkép tárgyú képeimből az Origó című, 90x120 cm, olaj-vászon technikájú, 2006-ban készült festmény volt. A kép a budapesti Liget teret ábrázolja egy panelház hetedik emeletéről. A széles látószögben ábrázolt helyszín Budapest mértani közepe is egyben. Ezt követően készültek el a Blaha Lujza tér, Naplemente a Rákóczi

úton, A Baross tér című képek 2007-ben, majd azokat számos más követte a későbbiekben. A helyzetnek köszönhetően ezen témájú festményeim közel egy-másfél évtized után újra a figyelem középpontjába kerültek, amit a média megjelenések és közösségi oldalak bejegyzései igazolnak. „*Tavaly még világvégeképsornak hathatott Szabó Ábel a Múcsarnokban a Külön termék című kiállításorozatban bemutatott tárlata. (Ez a sorozat több progresszív alkotó műhelyébe engedett betekintést, és mint egy dobozban elhelyezett nyitott műtermet rendezte egymás mellé a kiállításokat.) Döbbenetes a jelenünk városképei között látni a kiürült metropoliszokat, ember nélküli sugárutakat, felhőkarcolókat, síneket, irodaházakat a nyomasztó szürkeségben. A festő érdeklődésének középpontjában elsősorban a minden szépséget és egyediséget nélkülöző külvárosok, az ipartelepek embertelen, elidegenítő világa áll.*” (Szilléry Éva: *Látnoki képek kortársainktól*, Magyar Nemzet, 2020.03.30. forrás: <https://magyarnemzet.hu/kultura/latnoki-kepek-kortarsainktol-7944656/>). A korábbi fejezetekben szó volt arról, hogy egy új történelmi kontextus más megvilágításba helyezi a műveket. A múltbeli eseményeket a jelen nézőpontjából értelmezzük, és ezzel akarva akaratlanul félreértjük a múltat. A néző saját körülményeit és tapasztalatait építi be az alkotásba, új tulajdonságokkal ruházza fel, ezáltal mindegy folytatván azt. A mű akkor van kész, amikor a művész azt mondja rá, hogy kész van. Viszont a néző elméjében, legalábbis szociológiai értelemben folytatódik. Nagyon nehéz kontroll alatt tartani az alkotások üzeneteit, hiszen az idő átírja azokat. A megértés, azaz hogy pontosan mire gondolhatott a művész, még a jelenben sem könnyű, viszont az idő múlásával egyre nehezebbé válik. György Péter felteszi a kérdést, hogy ebből a szempontból ugyanazokról a képekről beszélünk? A kontextusok követhetetlenül elszabadultak, pillanatnyi rendjük, helyzetük szerint hoznak létre új jelentéseket, írják át a régieket. (György Péter: *Művészet és média találkozása a boncasztalon*, Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995, 184. old.). Abban az esetben sem lehetünk biztosak abban, hogy megértjük a művész eredeti szándékát, ha pontos feljegyzések készültek egy művészeti alkotás születésének körülményeiről, Erről már Vermeer kapcsán is írtam. Tehát azzal, hogy feltárjuk a múltat, egyidejűleg teremtjük, csináljuk is. Jellemzően hosszú időre van szükség, hogy egy mű üzenete gyökeresen megváltozzon. Az üzenet megváltozása az alkotást fizikai megjelenésén kívül teljes egészében átformálja. A témája is gyökeresen megváltozik. (A dolgozat elején megállapítottuk, hogy a műalkotás témája nem azonos annak tárgyával.) Marcus Aurelius római császár (Kr.u. 121-180) a római Piazza del Campidoglión álló lovas szobra túlélte az évezredek viharait. Ez az egyetlen ilyen típusú, épségben megmaradt alkotás az ókorból, ráadásul a középkor óta ki van állítva. A kereszténység felvétele során beolvasztották az antik lovas szobrokat. Megmaradását annak köszönhetette, hogy azt hitték, hogy I. Constantint (Kr.u. 272-337 k.), az első keresztény császárt ábrázolja. Valós személyazonosságára csak a középkorban derült fény, amikor a szobor fejét összehasonlították Marcus Aurelius mellszobrával. (forrás: *Stephen Farthing, Richard Cork: A művészet nagykönyve. Kossuth Kiadó, Budapest, 2011, 66. old.*). Habár Marcus Aurelius vonásai nem változtak, mégis az utókor egy pogány uralkodó helyett a kereszténység államvallássá tételének szentjét vélte benne felfedezni. Egy radikális történelmi változás idején az üzenet megváltozásához nem feltétlenül szükséges hosszú időnek eltelnie. A saját vonatkozó képeim és a világiárvány között nincs másfél évtized. Nem arról van szó, hogy a jövő embere esetleg ne tudná, hogy eredetileg egy alkotás miért és milyen célból készült,

hanem arról, hogy bele akarja látni saját korának kontextusát, és ebben a szándékában nem fogja őt megakadályozni alapos történelmi ismerete. Az egész tűnhet pusztán véletlennek, hiszen nem látjuk előre az eseményeket. Amikor már tudtuk, hogy Kínában tombol a járvány, akkor sem voltunk képesek elhinni, hogy néhány hónap után itt sem lesz az másképp. A dolgot érdemes megfordítani úgy, hogy lényegtelen a jelen igazsága a jóslatot illetően. Úgyis az utókor fogja eldönteni, hogy mit gondol igaznak a múltból. A munkák tartalmi megváltozása be fog következni. Ha nem egy járvány miatt, akkor valami más miatt. A változást nem lehet feltartóztatni. Tudomásul kell vennünk, hogy műveinket örökre „elveszítjük”.



6. kép. Szabó Ábel: Baross tér, olaj-vászon, 150x200 cm, 2007

A 4.5. fejezet összegzése

A fejezet áttekinti a jövő művészetének előrejelzési módszereit.

A készülő alkotások megszületése és azok legitimációja a jövőbe irányul, ezért akarva akaratlanul jóslatok, spekulációk és jövőbeli viszonyok víziói merülnek fel az alkotókban. A művek megvalósítási szándékával a művész a jelenkori viszonyok alapján jövőbeli képet alkot.

- A fejezet felveti a műalkotások elanyagtalánodásának jövőbeli vízióját, párhuzamba állítva a jelenkorban tapasztalt gazdasági és pénzügyi dematerializációs folyamatokkal. Az anyagtól való megszabadulás, amennyiben lemond az ember az anyaggal való kapcsolat igényéről, eddig nem ismert műtémákat eredményezhet.
- A statisztika szerepe és az előrejelzés, mint jövőformáló tényező.
- A művészet jövőbeli uniformizálódása.
- Hálózatelmélet. Bizonyos tényezők meghatározzák egy művész és alkotásai jövőbeli sorsát. Mi a sikerhez vezető út? Barabási Albert-László hálózatkutató elsőként képezte le a folyamatot matematikai modellekkel, amelyek alapjaiként elsősorban a nemzetközi szcénára vonatkozó kutatások, valamint a magyar művészeti háló feltérképezése szolgált. Barabási szerint kontextus nélkül nem lehetséges meghatározni a műalkotás értékét. Csupán esztétikai alapon ez nem lehetséges. A fejezetrész felveti a hipotézist: amennyiben a hálózatelmélet képes a sikerhez vezető utat feltérképezni, úgy képes lehet a jövő művészeti témáit is számítások alapján megjövendölni. Ugyanakkor felteszi az alapvető kérdést, hogy mi lehet az alkotói munka tulajdonképpeni célja.
- Az utolsó alfejezet az alkotások témáinak jövőbeni megváltozását, illetve annak elkerülhetetlenségét tárgyalja.

5. Összegzés

A disszertáció témájának alapgondolata abból a kérdésből származik, hogy miért azokat a motívumokat festem, amelyeket festek, és miért nem másokat? Lehetséges-e a képeimen szereplő motívumok megválasztásának racionális indoklása? A kérdés általánosan is feltehető. Lehetséges-e racionális magyarázata a művészi témaválasztásnak? A dolgozat elején megfogalmazott hipotézisre próbáltam meg választ keresni. Az értekezés különböző területek nézőpontjából vizsgálta a mű témaválasztásának kérdését. Elemzés alá kerültek azok a tényezők, amelyek a műalkotás témáját feltételezik. A műalkotás témájának történelmi aspektusai fejezetben elemzésre kerültek azok a jellemzők, amelyek a történelem oldaláról magyarázhatóak. Itt áttekintettem a történelmi korszakok meghatározó művészeti témaköreit. Majd a műalkotás témájának ideológiai és szociológiai aspektusát vizsgáltam, ahol kifejttem annak világnézeti determináltságát. Ezt a fejezetet releváns alfejezetekkel egészítettem ki, többek között érintve a népművészet, populáris művészet, tömegmédiá, fénykép, tudomány, technológiai újítások, a múlt művészetének befolyása, művészetközvetítő rendszerek területe, illetve mindezek hatásai a témaválasztásra. A lelki vonatkozások című fejezetben a témaválasztást meghatározó pszichológiai, a művész belső énjéből adódó szempontok kerültek elemzésre. Alfejezetekre osztva megvizsgáltam az alkotás, mint önjutalmazás pszichológiai magyarázatát, vázlatosan ismertettem az egyénben lejátszódó kreatív folyamat mikéntjét, a gondolkodásból eredő problémákat, illetve azok hatásait a művészi témaválasztásra, valamint a zsenialitás és pszichózis esetleges összefüggéseit. Az utolsó fejezet a jövő lehetséges útjait elemzi a dolgozat témájának összefüggésében. A művészi témaválasztás kérdése érinti az élet minden területét, hiszen bárhol meríthetnek a művészek inspirációt. A dolgozat írásakor a legfontosabb meghatározó területekre fektettem a hangsúlyt, amelyek általánosan a művészethez kapcsolódnak, viszont festő és grafikusművészként az elemzéseket képzőművészeti példák segítségével végeztem. Ebből adódóan nem tértem ki az összes lehetséges területre, amely a dolgozat témáját jogosan érintené, a különböző művészeti ágak, többek között az irodalom, színház, képzőművészet egymásra gyakorolt hatásaira. A közösségi média egyre nagyobb területet követel magának, ami a művészi témaválasztásra gyakorolt hatását illeti. A dolgozat érinti például az Instagram vonatkozó szerepét a standartizáció tekintetében, ugyanakkor jómagam, mint felhasználó, nem vagyok eléggé járatos ezekben a fórumokban, hogy megfelelő képet nyújthassak az olvasónak.

A dolgozat elején megfogalmazott hipotézist a disszertáció részlegesen megválaszolja. Közelebb hozza az olvasót a művészi téma felismeréséhez, megnyitja az értelmezés lehetőségét, illetve lehetséges utakat mutat annak eredetéhez, forrásához. Ugyanakkor az is beigazolódik, hogy a művészi témaválasztás képletté nem egyszerűsíthető. Bármennyire alapos vizsgálatnak vetünk alá egy műalkotást, fenn kell tartanunk a félreértés lehetőségét. Félreérthetjük a művész eredeti szándékát, valamint a mű témáját magyarázó körülményeket. Ennek ellenére, bizonyos esetekben a műalkotás témája különböző személyeknél azonos

jelentéssel bír, aminek oka a kultúrából elsajátított mintázatokban keresendő. Példaként említeném egy iparcsarnok belső terét ábrázoló festményemet. A térszerkezet a középkori többhajós katedrálisok emlékét idézi fel a nézőben. Hátul, középen a kék színű teherautó pedig Szűz Mária asszociációja lehet. Ez az élmény több néző számára azonos volt. De még ez sem magyarázza az eredeti művészi szándékot, hiszen a művész a nézőtől másképp gondolhatja. Az viszont kétségtelen, hogy a disszertációban elemzett területek valamilyen fokú ismerete közelebb visz a művészi szándék megértéséhez.

A témaválasztás szabadsága a művész megkérdőjelezhetetlen joga, ami elengedhetetlen a művészet függetlenségét és szabadságát illetően. Illegitim téma nem létezik, mert a műalkotás témája szorosan összefügg a művészi élménnyel. A közönség ítélete sem kérdőjelezheti meg legitimitását, hiszen az ítélet nem képes felülmúlni az élményt, amelyből a mű létrejön. Az élmény nem tehető semmissé. Szörszálhasogatásnak tűnik a kérdés részletes elemzése, hiszen a téma önmagában még nem ad magyarázatot arra, hogy mitől magas, illetve kevésbé magas egy alkotás esztétikai színvonala, hogy mitől jó egy festmény, szobor, fénykép stb. A disszertáció mégis vette a fáradságot, hogy nagyító alá helyezze a művészi témaválasztás feltételeit. Célom az volt, hogy minél több irányból közelítsem meg a kérdést, még azon az áron is, hogy esetleg az egyes elemzési területek nem elég kimerítően tárgyalják a dolgozat témáját, hiányérzetet hagyva maguk után. Ezt a terjedelmi feltételek nem teszik lehetővé, ugyanakkor a dolgozat célja az, hogy átfogó képet nyújtson az olvasónak. Mint képzőművész fontosnak tartottam, hogy tudatosítsam azokat a spontán, természetesnek tűnő aspektusokat, amelyek az alkotói folyamatnak e korai szakaszát meghatározzák. Igyekeztem saját szakmai fejlődésemet és ismereteim bővítését szolgáltam, ugyanakkor bízom benne, hogy a disszertáció mások számára is hasznos információkat tartalmaz.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném megköszönni a segítséget mindazoknak, akik hozzájárultak a disszertáció megírásához. Köszönöm a témavezetőmnek, Dr. habil. Ötvös Zoltán DLA, egyetemi docens tanszékvezetőnek a szakmai segítségét, javaslatait a forráskutatáshoz, illetve a dolgozat rendszerezéséhez nyújtott tanácsokat. Köszönöm a családom türelmét és támogatását. Továbbá köszönöm Hódor Adél segítségét. Művészbarátaimnak és kollégáimnak köszönöm, hogy megosztották velem a disszertáció témájához kapcsolódó személyes tapasztalataikat.

Irodalomjegyzék

BarabásiLab: Rejtett mintázatok. A hálózati gondolkodás nyelve. Ludwig Múzeum – Kortárs művészeti – Múzeum, 2020. október 10. – 2021. március 21. (Kurátor: Készman József)

Bárdosi József: Évek és képek. MMA Kiadó, Budapest, 2017.

Belting, Hans: A művészettörténet vége és napjaink kultúrája. Európa füzetek, 1999. 1. szám.

Benjamin, Walter (1920): „Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik. Schriften II. Verlag von A. Francke, Bern, 1920.

Brook, Timothy: Vermer kalapja. Európa Kiadó, Budapest, 2009.

A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century, *Socialist Review*, No. 80., 1985.

Csíkszentmihályi Mihály: Kreativitás – a fow és a felfedezés, avagy a találékonyság pszichológiája, Akadémiai kiadó, Budapest, 2018.

Dossi, Piroshka: HYPE! Művészet és pénz. Corvina Kiadó, Budapest, 2008.

Farthing, Stephen, Cork, Richard: A művészet nagykönyve. Kossuth Kiadó, Budapest, 2011.

Fülep Lajos: Művészet és világnézet, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976.

Goethe, Johan Wolfgang von: Friedrich von Müller kancellárnak, levél. In: Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller, Verlag Cotta, Stuttgart, 1882.

György Péter: Művészet és média találkozása a boncasztagon. Kulturtrade kiadó, Budapest, 1995.

Hagens, Gunther von: Körperwelten. Institut für Plastination, Heidelberg, 1999.

Halász László: Művészetpszichológia. Gondolat Kiadó, Budapest, 1983.

Harari, Yuval Noah: Homo Deus. A Brief History of Tomorrow. Vintage Publishing, London, 2017.

Harari, Yuval Noah: 21 Lessons for the 21st Century. Vintage Publishing, London, 2019.

Hauser Arnold: A művészet szociológiája (Soziologie der Kunst). Gondolat Kiadó, Budapest, 1982.

Hegyi Lóránd: Új szenzibilitás, Egy művészeti szemléletváltás körvonalai. Magvető Kiadó, Budapest, 1983.

Hemrik László: Átutazóban. Új művészet XX. évf. 8. szám, 2009, 42-43.

Hornyik Sándor: Látvány és reflexivitás. In: A festmény ideje, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2007, 11-14. old.

Kepes György: The Visual Arts and the Sciences: A Proposal for Collaboration. DAEDALUS, 94/1. Middletown, 1956.

Kép és Kultusz. Szinyei Merse Pál(1845-1920) művészete. Kiállítás, Magyar Nemzeti Galéria, 2021. november 12. – 2022. február 13.

Keresztes Szent János: A Kármel hegyére vezető út. (A lélek sötét éjszakája). Európa Kiadó, Budapest, 1992.

Kondor Attila: Levél Szabó Ábelnek. 2020. 06. 11.

Kulcsár Zsuzsanna: Az alkotói lét csapdái. (Tanulmány) ELTE, Személyiség és egészségpszichológiai Tanszék, Budapest, 2001.

Lajta Gábor: Széjjegyzetek a figuratív realista festészet témájához. In: A festmény ideje. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. 2007, 27-30. old.

Lombroso, Cesare: Lángész és örültség. A Magyar Kereskedelmi közlöny, Hírlap-és Könyvkiadó-Vállalat kiadása, Budapest, 1989.

Mann, Thomas: Doctor Faustus. Fordította: Szöllősi Klára. Európa Kiadó, Budapest. 1947/1967.

Marx, Karl: Louis Bonaparte Brumaire tizenharmadikája. Marx-Engels Művei 8. köt. Kossuth Könyvkiadó Budapest, 1962.

Marx, Karl: A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai. Marx-Engels Művei 46/I. köt. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 19. old. 1972.

Mauss, Marcell (1934): Techniques of the Body. In: Jonathan Crary, Stanford Kwinter: Incorporations. Zone 6., New York, 1992, p 454-478.)

Moholy – Nagy László: Látás mozgásban. Műcsarnok – Intermédia, Budapest, 1996.

Peurifoy, Reneau Z.: Szorongás, fóbiák, pánik. Medicina Kiadó, Budapest. 1998. Az eredeti mű címe: Anxiety, phobias and panic – Taking charge and conquering fear, 1988.

Popper, Karl R.: A historizmus nyomorúsága. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.

Révész Géza (1952): Zsenialitás és pszichózis. In: Művészetpszichológia. 2. kiadás, Gondolat kiadó, Budapest, 1983, 121-131. old.

Rieder Gábor: Millenniumi realizmus. In: A festmény ideje. Magyar Nemzeti Galéria, 2007, 15-19. old.

Rosenberg, Harald: Reality again. In: Gregory Battcock: Super realism. E.P. Dutton, New York, 1975.

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef: Művészet a 20. században. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2011.

Sassoon, Donald: Becoming Mona Lisa. The Making of a global Icon. San Diego, New York, London, 2002.

Simmel, Georg: Philosophische Kultur. Klinghardt Verlag, Leipzig, 1911.

Simmel, Georg: Soziologie. Duncker&Humblot Verlag, München, 1922.

Simon Bálint: Nagyot szólhat a következő válság. 2. rész, Capital Blog, 2021-24-01.

Sturcz János: A heroikus ego lebontása. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006.

Szilléry Éva: Látnoki képek kortársainktól. Magyar Nemzet 2020. 03. 30.

Üveges Krisztina: Képzőművészet a hálózatkutatás tükrében. MMA MMKI Magazin, 2021. tavasz/nyár, 26-29. old.

Vécsi Nagy Zoltán: Mi? Mű? ... MAMŰ! In: Ma születő művek. A MAMŰ Társaság évfordulós kiadványa, MAMŰ Társaság Budapest és a Jelenlét, 2002, 4-8. old.

Vonnegut, Kurt: Slaughterhouse-Five. Dell Publishing, New York, 1991.

Wehlte, Kurt: A festészet nyersanyagai és technikái. Balassi Kiadó - Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1994.

Weibel, Peter (1998): A művészetén túl. Kortárs Művészeti Múzeum - Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 1998.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-history-art-dealing>

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-70-body-modification-artist-orlan-reinventing>

https://en.wikipedia.org/wiki/Saatchi_Art

https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0026_mi_4_4/ch06s06.html

https://hvg.hu/hvgmuerto/20190228_Power50_A_Muerto_magyar_erosrendje

https://www.youtube.com/watch?v=wWIbCtz_Xwk

<https://alapblog.hu/mit-adtak-nekunk-a-kapitalistak/>

[https://capitalblog.hu/post/nagyot-szolhat-a-kovetkezo-valsag-2-resz?fbclid=IwAR0OiS5rTXSTgE3mHbhjcJ0wdUIA2iY5qCziO86yMzR1wccp283OFFSbgzc\)](https://capitalblog.hu/post/nagyot-szolhat-a-kovetkezo-valsag-2-resz?fbclid=IwAR0OiS5rTXSTgE3mHbhjcJ0wdUIA2iY5qCziO86yMzR1wccp283OFFSbgzc)

<https://www.mutargy.com/hirek/muveszet-kripto valutaert-uj-rekordok-a-digitalis-mukereskedelemenben>

<http://global.caesarstone.com/spotlights/articles/design-trends/li-edelkoort-the-material-is-the-message/>

<https://koerperwelten.de/plastination/entwicklung/>

<https://capitalblog.hu/post/nagyot-szolhat-a-kovetkezo-valsag-2-resz>

<https://magyarnemzet.hu/kultura/latnoki-kepek-kortarsainktol-7944656/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Saatchi_Art

<https://aszem.info/2016/07/giorgio-agamben-mit-jelent-kortarsnak-lenni/>