

# METAKÉPEK ÉS FARKAS ANTAL JAMA MUNKÁI

## META PICTURES AND ANTAL FARKAS JAMA'S WORKS OF ART

Ragó Lóránt\*1

1 Művészeti és Anyanyelvi Nevelési Tanszék, Pedagógusképző Kar, Pallasz Athéné Egyetem,  
Magyarország

---

### Kulcsszavak:

metakép  
modern/posztmodern  
antinómia  
kortárs diskurzus

### Keywords:

meta pictures  
modern/postmodern  
antinomy  
contemporary discourse

### Cikktörténet:

Beérkezett: 2016.szeptember 10.  
Átdolgozva 2016. október 26.  
Elfogadva 2016. november.12.

---

### Összefoglalás

*Dolgozatomban Farkas Antal Jama (továbbiakban:Jama)\* képein keresztül mutatom be a metaképek működését, jellegzetes hatásmechanizmusait. Meghatározva a metaképek fogalmi kereteit, nyilvánvalóvá válik, hogy a modern/posztmodern művészet jellegzetes és tipizálható, identifikációs forrásaként működnek ezek a képek. Ebben az értelemben, sűrített formában jelenítik meg a modern/posztmodern művészet és ezen keresztül az egész modernitás/posztmodernitás alapvető szerkezeti kérdését, az antinómiát. Az antinómiát, ami Jama képeinek esszenciája.*

*Dolgozatomnak figyelemfelkeltő szerepet is szánok, abban az értelemben, hogy véleményem szerint Jama munkássága szervesen kapcsolódik ahhoz az aktuális, eleven köráramlatba, amit kortárs művészetnek hívunk. Továbbá munkássága bizonyította, hogy regionális dimenzióból is lehet olyan egyetemes kérdésfeltevéseket megfogalmazni, ami hozzáadott értéként kapcsolódik a kortárs diskurzushoz, annak reflektív, mediális kérdéseket felvető irányhoz úgy hogy sajátossága, egyedisége is megmarad.*

### Abstract

*In the present paper, I would like to introduce the functions of metaimages and the typical mechanisms of action related to them analysing the pictures of Antal Jama Farkas (hereafter Jama). After defining the term metaimage, it will become obvious that these pictures can be regarded as the typical sources of identification of modern/postmodern art. In this sense, they illustrate the essence of modern/postmodern art as well as the fundamental structural questions of modernity/postmodernity, i.e. antinomy, which is the most important characteristic of Jama's pictures.*

*In this article I am going to point out that Jama's life-work is closely connected to the current and lively trend called contemporary art. His later works justify that out of regional dimensions universal questions can be formulated as well. They are related to contemporary discourse and its trends raising reflective and medial questions.*

---

\* Kapcsolattartó: Ragó Lóránt DLA  
E-mail: rago.lorant@tfk.kefo.hu

## 1. Bevezetés

Dolgozatomban a modern, posztmodern fogalmakat egy fogalmi keretben használom, számosan feltárt és elemzett ellentmondásosságuk ellenére.\*\* A metaképek vonatkozásában a két modell esetében, a közös alapok sokkal erőteljesebben jelentkeznek, mint az eltérések. A különbözőségek számbavétele és állandó fenntartása a dolgozat tárgyát tenné partalanná, öncélú szócsépléssé. A metakép röviden „képről szóló kép” hosszabban egy olyan önreflexió folyamat jellegzetes képviselője, ami a modern/posztmodern modellt a legtágabb értelemben meghatározza. Ugyanakkor, a metaképek esetében „a képi önreferencia nem egy kizárólagos formális, belső jellemző, amely egyes képeket megkülönböztet a többitől, hanem egy pragmatikus, funkcionális sajátosság, ami használat és kontextusfüggő. Minden olyan kép, amelyet arra használnak, hogy a képek természetére reflektáljon, metakép.”<sup>1</sup> A metakép tehát nem egy keretezett státusz, mint például egy reneszánsz kép, hanem egy értelmezési lehetőség egy passzív, demonstrációs állapotból egy relációs állapotba kerülés lehetősége. Az is megállapítható hogy nem véletlenül vált a metakép funkció éppen a modern/posztmodern paradigma jellegzetességévé, mivel mindkettőnek közös metszéspontja az önreflexió. Pontosabban a moder/posztmodern-ben, fokozott számban jelentek meg metaképi üzenettel készített képek.

A modern és posztmodern esztétika, művészet és kultúra felfogásának szekularizált, individualista és plurális szerkezete ugyanis adekvát módon alkalmas egymástól eltérő, sőt egymásnak ellentmondó hatások, programok integrálására, minek következtében állandó a reflexió, önreflexió kényszer. Ellentétben a klasszikus esztétikai (posztimpresszionizmus előtti) rendszerekkel, felfogásokkal. A reflektivitás ilyen felerősödéséhez a kultúra és a hozzá kapcsolódó szokások, rítusok, konvenciók paradigmatiszta változása kellett. A klasszikus kulturális modellek és bennük a képalkotó tevékenységek, ábrázolási konvenciók évezredek keresztül hosszantartó etapokban megvalósuló, homogenizációs stratégiát követtek. Miközben a modern és a posztmodern egyaránt az előző évszázadok tradicionális, klasszikus paradigmájából nőtt ki ugyanakkor éppen ezen, hagyományokkal szemben fogalmazta meg elvárásait, azonosságának főbb kritériumait. A modern/posztmodern illetve klasszikus modellek közötti váltás tehát nem csupán fokozati, hanem rendszertani kérdés a paradigmatiszta jelző így válik érthetővé. A váltás egyszerre szemléleti és szerkezeti is. A szemléleti változás főbb jellegzetességeiből (szekularizáció, individualizáció, emancipáció) adódó szerkezeti változások, gazdag lehetőséget biztosítottak a metakép mint funkció kibontakozásának. A decentralizáció vagy másképpen fogalmazva egy plurális kulturális szerkezet volt az alapfeltétele annak, hogy ez a fajta funkció, mint értelmezési lehetőség felerősödjön. Következménye azonban természetesen ellentmondásos. A pluralitásból fakadó nyitottság kitágítja az individuum lehetőségeit, tágabb perspektívákat kínál, miközben „A személyiség a modern művészetben történetileg magányos, amennyiben nem egy homogén kultúra értékeinek megfogalmazója, hanem egy mitológiától elszakadt, heterogén és instabil kulturális helyzetben dolgozik”<sup>2</sup>. Konkretizálva egy tradicionális kultúrában, egy Lascaux-i barlang rajzban, egy Botticelli műben bizonyos ábrázolási szisztémák, valamint a mögöttük meghúzódó kulturális attitűdök eleve adottságként, reflektálatlanul vagy általánosan elfogadottként jelennek meg. Míg egy Kandinszkij vagy Dubuffet esetében ilyen általános elvárásrendszer nem létezik.

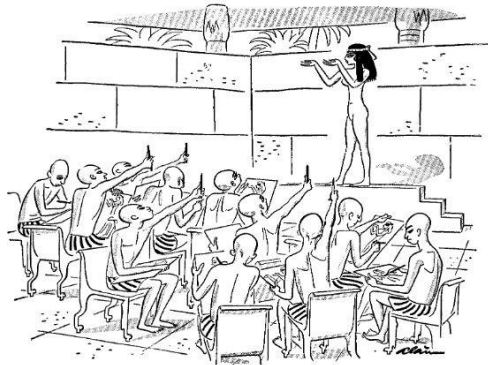
<sup>1</sup>A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. JatePress, Szeged, 2008, 172p.

<sup>2</sup> Hegyi Loránd: Avantgarde és transzavantgarde Magvető 1986, Bp. 75p

## 2. Mik a metaképek?

A bevezetőben már említettekén túl jellemző még ezen, képekre a „multistabilitás” vagy is az antinómikus szerkezet és ami ebből következik. A következmény pedig nem más, mint egyfajta kulturálisan értelmezett státusátmenetiség „a metaképek notóriusan vándorolnak, a populáris kultúrából a tudományba, filozófiába, művészettörténetbe az illusztrációk, díszítések marginális helyzeteiből központi és kanonizációs szerepkörbe.”<sup>3</sup>

William Thomas Mitchell\*\*\* a következő konkrét példákat hozza föl a metaképiség illusztrálására.

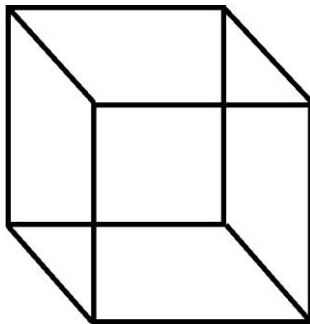


1.

DRAWING BY ALAIN © 1955 THE NEW YORKER MAGAZINE, INC.



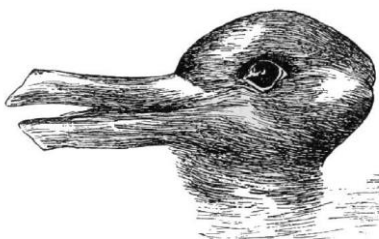
2.



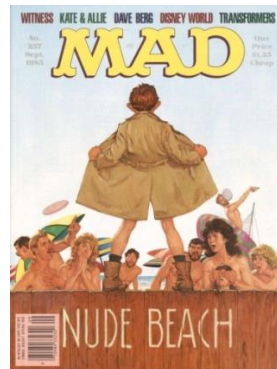
2.



4.



5.



6.

[3]A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. JatePress, Szeged, 2008, 172p.



7.

1. Alain: Egyptian Life Class, The New Yorker magazin, 1955  
forrás: [www.riowang.blogspot.com](http://www.riowang.blogspot.com)
3. Rene Magritte: „Le trashison le images” 1929  
forrás: [www.gepeskonyv.btk.elte.hu](http://www.gepeskonyv.btk.elte.hu)
4. Necker kocka  
forrás: [cs.bham.ac.uk.com](http://cs.bham.ac.uk.com)
5. Saul Steinberg: The Spiral/New Worl, The New Yorker magazin, 1964  
forrás: [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)
6. Kacs-Nyúl: Fliegende Blatter, 1892  
forrás: [www.filantopikum.com](http://www.filantopikum.com)
7. A MAD magazin címlapja, 1985 szeptember Richard Williams munkája  
forrás: [www.madcoversite.com](http://www.madcoversite.com)
8. Diego Velazquez: Las meninas 1656 Madrid, Prado  
forrás: [www.mentalfloss.com](http://www.mentalfloss.com)

A fenti képek is hatásosan illusztrálják egyrészt a metaképek nomadizációs hajlamát vagy is hogy az önreflexiós gyakorlat, értelmezési forma az ábrázolás legkülönfélébb státusában jelenhet meg. Másrészt azonban az is kiderül ezen képek elemzése során hogy a reflexiós folyamat tovább bontható és a képek irányultsága alapján különböző reflexiós megközelítésekre bomlik szét. Részletesebben nem tárgyalva W. T. Mitchell a következő irányokat társít az egyes képekhez, pl: Steinberg képe formális önreferencia, Necker kockája, Kacs-Nyúl kontextuális önreferencia, Alain Egyptian Life Class-ja generikus önreferencia vagy Velazquez képe relációs önreferencia.

Művészettörténeti példák közül Diego Velazquez, Las Meniasa az egyik leghíresebb metakép, amiről Thomas Mitchell a következőket mondja „A *Las Meninas* formális szerkezete a képi önreferenciák enciklopédikus labirintusa, amely a szemlélő, az alkotó, és a reprezentáció tárgya vagy modellje közti összjátékot a csere és a helyettesítés komplex körforgásaként mutatja be.”<sup>[4]</sup> A Las Meninas esetében a kép alkotójának és a szemlélőjének pozíciója válik viszonylagossá, és ez olyan körértelmezést indukál, amiben a különböző pozíciók meghatározása válik bizonytalanná. Nem tudod, miről szól a kép és azt se tudod, hogy tulajdonképpen ki a néző így a kép feloldhatatlan ellenmondásokba taszítja a szemlélőt.

### 3. A metaképek felé

Ebben a szakaszban Jama képeivel kapcsolatban egy két olyan alapvető szempontot mutatok be, ami meghatározza azt a keretet, amelyben a metaképiség funkcionál.

Mik is tulajdonképpen Jama képei? A kérdésre a kézenfekvő válasz természetesen fotók. A válasz egyszerűsége és magától érthetősége azonban csapda, az alkotó által kalkulált csapdahelyzet. Mert igazából miért nem festmények vagy installációk és Jama miért fotós és miért nem festő vagy installátor. Ahhoz hogy megértsük, a médiumokban rejlő csapdahelyzetet röviden ki kell térnem a fotó, mint egy sajátos vizuális reprezentáció bemutatására. Villem Flusser a fotográfiát egy black bokszhhoz hasonlítja, mivel ez a technika a látvány mechanikus leképzése által eltünteti a létrejövés, megcsinálás folyamatát. A projekció ilyen mechanikussága, amikor ugyan is azután, hogy a fotográfus kimetszett egy látványszegmenst a tér/idő kontinuumból tulajdonképpen magának a képnek a létrejötte az alkotótól függetlenül történik. Van tehát egy „matt” zóna ami felett az alkotó nem uralkodik, amiben a fénytán és a kémia tudományos törvényszerűségei uralkodnak. A fotónak ez a matt zónája nem mérlegel, nem dönt, számára a fókuszált és random látvány minden egyes része ugyanolyan, vagy is leadminisztrálja a kép teljes felületét, részeinek esztétikai dimenziójától függetlenül.

Jama véleményem szerint a fotónak ezt a közömbösítő, kiegyenlítő hatását eredményesen építi be képszerzésébe, hiszen így a fentebb már említett csapdahelyzetek, igazán hatékonyan és megtévesztő módon működhetnek. A fotó ugyanis kvázitermészetességével elfed, adminisztratív, mechanikus működéséből adódóan kilép a reprezentációk történelméből amivel „a

<sup>3</sup>A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. JatePress, Szeged, 2008, 173p.

<sup>4</sup>A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. JatePress, Szeged, 2008, 174p.

természeti megalapozottság látszatát adja”<sup>[5]</sup>. A fotó mindennapi meghatározás szerint mivel objektív nem hazudik vagy is a természetesség egyértelműségével jelenik meg a néző tudatában. A természetesség itt kód nélkülséget jelent, tehát a többi reprezentációs technikától eltérően itt nem jelenik meg manifeszt módon (látenszen azonban igen) a létrehozás során alkalmazott kódolási metódus. Egy festmény esetében például látjuk a mozdulatot, azokat az algoritmusokat, amelyek segítségével az alkotó kódolta az előtte lévő látványt vagy a fejében lévő mentális képet. A fotográfia kvázi természetessége azonban éppen ezt a kódolási folyamatot tünteti el, miközben valójában önmaga is hasonlóan az összes többi vizuális reprezentációs produktumhoz „jelentéssel telített felület” vagy is elemei szimbolizálnak. A fotónál azonban éppen ez a szimbolizáló marad rejtve, a jel valamint a jelölt automatikusan kapcsolódik össze a néző fejében. Jama képeinek egyik feszítő ereje éppen abból adódik, hogy egyidejűleg használta a fotó távolító, adminisztratív természetességének tételezett hatását és az általa lefestett, összeállított, alakított tárgyak expresszív, érzéki hatása közötti különbséget. A különbségek azonban nem feszítik szét a képet az egymással ellentétes állítások egyfajta fotografikus, érzékletes rendszerbe épülnek be. A kettősségeknek, többértelműségeknek ez a fajta egybetartása általánosan jellemző Jama képeire.

Mi ez az érzékletesség? A képeken ugyan is festett vagy nem festett, készen vett vagy is a mindennapi funkcionalitásban formát kapott illetve az alkotó által dekonstruált/konstruált tárgyakat láthatunk különböző elrendezésben. A tárgya valamint az alanyok festettsége utalhat arra, hogy nem maguk a tárgyak vagy az alanyok a lényegesek, hanem a festett felületek és ők csak annyiban fontosak amennyiben hordozók. A festett felület elfed, érzékletességgel telíti a tárgyakat miközben az adott tárgy vagy a test szerkezete, modulációja legalább olyan fontos üzenete az adott képnek, mint a felvitt festékréteg. A felvitt festékréteg faktúrája és a tárgyak szerkezete vagy a test húsossága, a bőr rugalmassága együttesen egy szenzitív, érzékletes vizuális réteget terít szét a képen. A tapinthatóság vizuális felfokozottsága nem más, mint a szem hedonizmusa, aminek érzékeltetésére kiválóan alkalmas a fotográfia. A fotó ugyanis egy olyan technikai felület, amelyen a különböző érzékelési minőségek homogenizálódnak, a manuális technikák esetében

oly jellemző mozgásos, taktilis minőségek eltűnnek és egyetlen érzékelési forma a látás válik dominánssá.

A látás totalizálásának eredménye hogy a megismerés egycsatornássá válik a taktilis és mozgásos kódok vizuális kódokká transzformálódnak a fotográfia technológiai folyamatában. A vizuálistól eltérő formulákat azonban nem csak magába olvassza a fotó technikai felülete, hanem a technika sajátosságából adódóan, mint egy kimerevíti azokat így a láthatóság szempontjából hatásukat felfokozza, talán túlzottan is jelenvalóvá teszi azokat. Jama képeinek esetében ez az intenzitás, felfokozottság különösen fontos hiszen képein szereplő tárgyak lefestettségé és ezen festékréteg felrakásának módja hangsúlyosan anyagszerű vagy is a mozgásos, taktilis effektusok kiemelt szerepet kapnak. A fotókon ez az intenzitás manifesztálódik.

1. Képeinek egy jelentős része parafrázis, vagyis számára jelentős alkotók (Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Henry Matisse, Derkovits Gyula, Josef Albers, Vincent van Gogh) egy-egy képének az átírása. A parafrázis egy olyan értelmezési rendszer, amelyben az eredeti kép értelmezési történetével kapcsolatos, egyéni reflexiók jelennek meg. A történet itt azt jelenti, hogy az eredeti kép eredeti értelmezése feloldódik az időben zajló és értelmezések egész tárházát felvonultató kanonizációs folyamatban, ami szintén nem abszolút nem befejezett. Az egymásra rakódott kánonleírások alkotják a műnek azt az eszmei esztétikai auráját, amellyel kapcsolatban a mindenkor kortárs alkotó kialakítja álláspontját. A kortárs feldolgozás személyes preferenciákon túlmenően mindig a jejen preferenciáit hordozza, önti jól érzékelhető formába. A parafrázisok kiváló alkalmat kínálnak reprezentációs és koncepcionális különbségek és folyamatosságok felmutatására.

[5] Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény, Blaskó Ágnes, Margitházi Beja (szerk.) Typotex, Bp., 2010, 119p.

Jama többnyire a képzőművészeti értelemben vett korai modernitás jellegzetes képviselőből választott hivatkozásokat, azokat aktualizálta medializációs, játékos formában. A medializáció ebben az esetben azt jelenti, hogy festményeket ültetett át térbe, majd fotóba, ami alapvetően változtatja meg a kép jellegét, működését az alkotó és szemlélő diszpozícióit. A fotográfia, mint technikai felület vagy a játékoság, ami ironiát, felokozott reflektivitást hordoz, a különböző reprezentációs tartalmak kezelhetőségét, egymásba való átvezetését teszi lehetővé. A referencia kép installálása, térbe való konstruálása a parafrázisok első lépcsőfoka, amit az adott installáció fotografikus rögzítése követ. A fotókon a pontosan szerkesztett fényviszonyok a formák elrendezése mind az egynézetre szerkesztettséget inspirálják, ami ellentmond az installáció többnézetű szervezésének. Ez az ellentmondás azonban feloldódik a képeken, éppen az alkalmazott technika, homogenizáló hatása miatt.

A parafrázisok gyakran alkalmazott eleme a törés, amikor is a referenciális kép interpretációjában beépülnek illogikus elemek, eltérő reprezentációs közegek. Például Picasso Las Meninas parafrázisát törésmentes interpretációnak gondolom mivel ott egy koherens ábrázolási formába és közegbe lett transzformálva az eredeti. Ellenben, Jama, Henry Matisse Vörös szalonját parafrázáló képén alkalmazott triviális tárgyak (pl: üdítő dobozok) törésnek tekinthetők mivel a vizuális kontextustól kiemelve újabb jelentést generál egy másik reprezentációs dimenzióba helyezi ezeket a dobozokat. Az új jelentés profanizálja az eredeti jelentését illetve a képiség státusát teszi bizonytalaná.

A közegeváltás egyrészt megszakítja a kép jelentésének autonómiáját, kiszakítja az idegen elemet a reprezentáció folytonosságából, ebből adódóan ugyanakkor kitágítja a jelentéstartományát. Az aktuális szemlélő számára rést nyit a referenciához kapcsolódó jelentés kanonizáltságán. A bennfentes befogadási rítust feloldja, annak arisztokratikusságát kikezdi az átélhetőséget, a képbe való belépést potenciálisan kiszélesíti.

Képein az interpretáció nem iskolás nem dogmatikus mindig beleolvad vagy feloldódik az eredeti referencia története a rá jellemző intenzív szín és festékhasználatba, valamint a fotó homogenizáló, kvázitermészetes, adottnak vélt, hatásába. A transzferek során a mediális elem

hangsúlyossá válik miáltal kérdésessé válik, hogy most akkor tulajdonképpen mit is látunk festményt vagy fotót vagy lefotózott festményt vagy plasztikát amiben maga a test a szobor .

Jama akt képein különösen érzékeny kontextusban jelenik meg a fentebb felsorakoztatott problémakör.

Jama aktja mediális kihívás jelentését azok a projekciós mezők, közegek befolyásolják, amik a plasztikusságból a festett felületen keresztül a fotográfia technikai felületén át vezet. Hiszen az akt festett ajka például egyszerre egy valós térbeli forma, tapintással, állaggal miközben a felvitt festékréteg a Modigliani által alkalmazott dekoratív tehát síkbeli hatást imitálja. A két felület között állandó az átjárás, állandó a feszültség. Valójában nem tudom pontosan meghatározni mit látok. A pontos meghatározás lehetetlensége a felületek közötti játék és ezen felületek státusa közötti átjárhatóság általánosan jellemző Jama képszervezésére.

A képszervezéseken túlmenően metaképei reflektálnak a referencia kép vizuális apparátusára is. Az átvétel természetesen nem mechanikus, választékában, modulációjában utal arra a stílus konvencióra, amit éppen felidéz, de ki is egészíti illetve tovább is variálja azokat. Az átvétel tehát interpretáció, Jama saját vizuális apparátusához illeszti a mind a színeket mind azok felhordási módját. A színek mellett a formák, a térszerkezési módok illetve a kompozíciós eljárások is gyakran transzponáltak. Láthatunk tárgyakat, amik le vannak festve egy adott konvenció szín és gesztus rendszerében, vagyis stílushordozók. Tárgyakat, amik deformáltak a mindennapi funkcionalitás szempontjából és tárgyakat, amik megfelelnek a mindennapi funkcionalitás szempontjainak. A deformáció és formáció természetesen ebben az esetben mindig referencia kérdése. A tárgyak, amelyek a mindennapi funkció alapján deformáltak egy másik téri konvenció alapján magát a normativitást képviselik. A referencia viszonyok változtatása mellett maga a formáltság és a deformáltság miben léte válik itt bizonytalanná. Hiszen egy kubista kétdimenziós térben a jellemző nézetek kifordítása, egymásmellé rendelése az adekvát válasz a tömeg megjelenítésére. A nézetek regisztrálása, sorakoztatása következtében a tárgyak tömege nem a látványelv alapján szerveződik, hanem ebben az esetben leolvashatóvá válik tehát nem szemléleti, hanem fogalmi a megközelítés, amiben ez a tér feltárulkozik és érthetővé válik. Most Jama ezeket az eltérő térszerkezési konvenciókat (perspektívikus tér-kubista tér) következetesen alkalmazza képalakításában, mégpedig úgy hogy a tömeget és az azokat szervező tereket konkrétá teszi. Kubista tárgyakat konstruál, ami merőben paradoxon mivel egy síkban létrejött projekciós elvet alkalmaz háromdimenziós közegben. Ami annyit jelent, hogy ezek a tárgyak tulajdonképpen egy síkra szervezett ábrázolási szisztéma tárgyasításai, vagy is egy absztrakt modellt önt itt érzékelhető, tárgyi formába. Olyan a mindennapi térszervezésben abszurd tárgyakat hoz így létre, amelyben a tárgy eredeti alakjából deformálódik a főbb nézetek kifordítása felé. Természetesen a kifordítás nem lehet tökéletes, hiszen akkor maga a tárgy szűnne meg így félúton van a funkcionális logika és a kubista logika térszerkezése között. A tárgy formáinak geometrikussága, valamint a részek egymásmellé illesztésének logikája, imitálja a kubizmusra jellemző tömegalakítást, ráadásul a tárgyak a kubizmusra jellemző széles ecsetkezeléssel felvitt festékréteget kapnak egy a kubizmusnál szélesebb és intenzívebb színrepertoár alkalmazása mellett.

A kubista téri projekció alapvetően egy síkra szervezett konvenció, amit Jama konzekvens módon, valós háromdimenziós közegbe ültet át, hogy aztán az egész konstrukciót egy adott nézőpontból adott megvilágítás mellett rögzítse fotó formájában, tehát síkon. A fotón a két féle térszerkezet kiegészíti egymást, annak esetleges valós térben való esetlegességeit a fotó (mivel egy síkra hozza a különböző dimenzióban mozgó szereplőket és mivel a fotónak van egyfajta egyneműsítő hatása) a terek közötti ellentéteket egységbe szervezi, egészszé komponálja. Az ellentétek a fotón cizellálttá és rejtetté válnak, ami az adott technika specifikumán túlmenően nagyrészt a festés intenzitásából adódó terelő hatásának is köszönhető.

A képek részleteiben további ellentmondásokat találhatunk. Valódi és kubista módon konstruált tárgyak mellett, nem háromdimenziós tárgyak is megjelennek a képeken. Ebben az esetben egy síkon (kivágott karton) jelenik meg a tárgy kubista képe. A tárgynak tehát itt a síkképe szerepel, valós háromdimenziós tárgyak között.

Megvilágítás paradoxon is gyakran megjelenik a képeken melynek során a festett fényviszonyok tehát a világos és sötét felületek eloszlása a tárgyakon ellentmondásba kerül a fotózás során alkalmazott megvilágítási irányokkal. A tárgyak sötétebbre festett felülete, ami a fénytől való elfordulásra utal, a fotón erős megvilágítást kap így egymással ellentétes világítási szituációt rögzítenek ezek a pozíciók.

Az anyagok gyakran imitáltak például az egyik képen láthatunk egy abroszt, de ha jobban megnézzük, észrevesszük, hogy az pusztán egy kartonlap aminek festése és elhelyezése téveszti meg a szemet. Az „abroszt” sötét és világos felületek tagolják, ami térbeli tagoltságot jelent valós háromdimenziós közegben, miközben ebben az esetben ez csak szimuláció. Itt a sötét és világos felületek egyetlen síkon helyezkednek el.

A felsorolt leírt vizuális paradoxonok talán túlságosan részletezőnek, öncélúnak tűnnek, de amennyiben ezeket a képeket konzekvensen végig olvassuk, azt látjuk, hogy Jama képei tele vannak ilyen vagy ehhez hasonló paradoxonokkal. Az ambivalenciák ilyen nagy száma adja a képek antinómikus szerkezetét. A képi paradoxonok ilyen következetes alkalmazása alkalmas arra, hogy reprezentatívnak tekintsük, ezen módszer alkalmazását Jama munkásságán belül.

#### **4. A metakép Jama munkáiban**

Az így létrehozott képek nem csupán parafrázisok, fotók→ fotózott festmények installációi, hanem véleményem szerint metaképek is. Miért? Mert miközben átülteti, a referenciakép vizuális nyelvét, saját vizuális nyelvezetének rendszerébe, ugyanakkor reflektál magának a képnek a funkciójára, mibenlétére is. Képeinek, ezen belül parafrázisainak jelentős része tehát olyan reflexió, amit a művészettörténet metaképeknek nevez. Mi közben más képekre hivatkozik, ezzel egy időben a képnek, mint autonóm rendszernek a működésére is rá kérdez. Az ellentétes hatások egységbeszervezése létrehozza azt antinómiát ami elengedhetetlen a metaképiséghez.

A metaképek jelentős művészettörténeti hagyományra vezethetők vissza azonban elmondhatjuk, hogy elsősorban a modern/posztmodern művészeti diskurzusok kiemelt szereplője, emblematikus formája, hivatkozási pontjai. Jama parafrázisainak többsége mindig tartalmaz egy vagy több olyan elemet, amit legegyszerűbben idegennek egyfajta törésnek nevezhetünk. Az idegenség nem csupán stílárís eltérés ebben az esetben, nem csupán a különböző stílusiskolák normáinak eltérő alkalmazásából adódik. A kép elemeinek medializációja, hivatkozása lesz eltérő. Az eltérés ilyen jellege egyenesen a kép státusára kérdez rá. A státus ellentmondásossá válása valamifajta törésként jelenik meg a kép felületén. A törés mindig az idegen elem és a domináns reprezentációs közeg határán következik be. A diszkonform hatás (ami lehet erőteljes vagy gyenge) abból adódik, hogy a kép elsődleges referencia rendszere mellett vagy azzal ellentétben megjelenik egy vagy több a domináns referenciától eltérő referencia is és ez akadályozza a problémamentes befogadást, intellektuális erőfeszítésre készítette a szemlélőt. A képek ilyenkor amellettt hogy több referenciát jelenítenek meg egymásmellett, azokat versenyeztetik egymással. A státusok labilitása (ami nem más mint „multistabilitás”) a referenciák konkurenciája magának a képnek a mibenlétét, klasszikus funkcióinak (mimézis, demonstráció) a természetességét kérdőjelezi meg. A kérdőfeltevés ebben az esetben nem más, mint önreflexió a képiség önreflexiója, ami mind a modern mind a posztmodern művészet origója, alapvető szervezőelve.

A befogadás bizonytalansága, alternatívítása éppen a státusok közötti átjárhatóságból adódik. A kép adott eleme egyszerre több jelentést hordozhat így annak dekódolása problematikusvá válik. A jelentés ugyanis akkor biztos, ha a képi jel és jelölt közötti megfeleltetés hiánytalan és automatikus vagy is mind az alkotó valamint mind a szemlélő azonos értelmezési mezőben mozog vagy a szemlélő valamilyen szinten ismeri azt az értelmezési mezőt, amelyben a kép létrejött. A metaképen, azonban éppen a képi jel ilyen automatikus megfeleltethetősége lesz kérdéses és nem azért alapvetően, mert a szemlélő és az alkotó más értelmezési mezőben mozog, hanem azért mert az alkotó tudatosan egymásnak ellentmondó jelentéseket ütköztet egyetlen képsíkon. Ezen képek alapvető témája tehát a jel és a jelentés kapcsolatában a



megfeleltetés automatizmusának felfüggesztése illetve egymással ellentétes megfeleltetések egyidejű szerepeltetése (antinómia).

Jama képeinek a már említett ambivalenciái, paradoxonai a metaképiség elsődleges forrásai. Ugyanakkor tipikusan posztmodern dilemmát fogalmaznak meg ami a metaképiség által kiválóan érzékeltethető. Képelemeinek státus-közöttisége (multistabilitás) a médiumok, műfajok, technikák, téri konvenciók keverése mind jellemző képeire, természetesen nem egyforma intenzitással, mélységben. Képeinek többségében azonban a felszín alatt ott van az az értelmezési tartomány, amit T. W. Mitchell egyfajta „üres tér”-nek nevez. Amiben a „képről szóló kép” feltárulkozik.

## 5. Összegzés

A parafrázisok, mint meta-képek folyamatos reflexiók és önreflexiók labirintusok, egymással ellentétes állítások egyidejűsége, ami vizualitásában karakteresen ragadja meg a posztmodern antropológiájának lényegét. A megragadás Jama esetében nem biztos, hogy tudatos. Ebből adódóan azonban semmiképpen sem, didaktikus vagy is nem egy koncepció pusztá dokumentálása. A különböző referenciák megértése, a konvenciók ütköztetése, és a képalkotó elemek mediális különbségeinek felhasználásával, válik lehetővé a képbe való belépés. A belépés egy értelmezési folyamat, ami a metaképiség elengedhetetlen része. A formák alternativitása, mediális különbségei, státusukat teszi alternatívvá. A státusok adott szempont alapján átválthatóak, ugyanaz a forma például egyszerre lehet egy installáció, egy festmény vagy egy fotográfia adott eleme.

A formák státusa ugyanakkor szorosan kapcsolódik identitásukhoz. Amennyiben azonban státusuk változik, úgy identitásuk is változik, attól függően, hogy milyen értelmezési keretbe helyezi az alkotó illetve befogadó. A státusok változása tehát többrétegű identitást konstruál. A formák reprezentációs dimenziói nem mereven elkülönítve állnak egymás mellett, hanem áthatják egymást egy intenzív, transzparens vizuális rétegeket alkotva. Gyakran nincs kiemelt szempont, rendezőelv, pontosabban rejtetté válnak (jellegzetes példa erre a Hommage á Jozeph Albers képek) amit nyugodtan nevezhetünk tipikusan posztmodern jelenségnek. A posztmodern ugyanis tagadja a meta-narratíválétezését és töredékekben, szubjektív alakzatokban definiálódik. A szubjektivitás esztétikailag a belsőben determinált magán hagyományokból, magán emlékezetekből artikulálódik. Jama referenciái is magán referenciák, parafrázisai szubjektív parafrázisok. Meta-képei az így, személyes döntései által összeállított referencia kombinációk, mutatják meg a posztmodernre jellemző alkotói, ábrázolási, befogadási logikát. Egy adott képen egyszerre több fogalmi mező keresztezheti egymást, ez egy olyan képletre utal, ami nagyon hasonlít a posztmodern alapvető strukturális beállítódására, a fluiditásra. Jama képeinek az identitása többszólamú vagy is a tárgyak jelentése dimenziófüggő. Adott konstellációban adott karakterek szerveződnek, míg a konstelláció megváltozásával ezek feloldódnak és valami új szerkezetté állnak össze.

Általánosítva véleményem szerint, itt az új személyiség személynélkülisége kap érzékletes vizuális formát. A posztmodern habitus Jama képein transzformálva, játékos formában jelentkezik, a felszín alatt lappang, bár a kitarító és a mélyebb rétegekre is kíváncsi szemlélő számára bármikor felbukkanhat és zavarba ejtővé válhat. A képi paradoxonok ugyanis azt a fajta átmenetiséget, közties állapotot kódolják, ami az identitások fluiditásából ered, ami végső soron utal a posztmodern szisztéma általános jellemzőjére. A formák státusának fluiditása, mint létállapot nem jelent mást, mint a mobilitásnak az önértékké válását. Ez az önérték ugyanakkor konfliktusba keveredik a statikus képpel. A statikus kép, ami jelen esetben fotográfia mivel egy adott és kimerevített tér/idő fragmentum, így mindenképpen hordoz magában egyfajta egységességet, állandóságot. Az állandóság, egységesség Jama képein a létrehozás, kialakítás gesztusában is megmutatkozik. A kezdő mondatokban már felvetett érzéki, sűrű anyagkezelés olyan összetartó funkciót tölt be, ami összetartja ezeket a képeket. Az egységesség azonban „csak” felület, ami alatt ott lappang az ambivalenciák széttartó az identitásokat megkérdőjelező posztmodern logika. Képei tehát kettős szerkezetre, logikára épülnek, az elsődleges egybefogott stabil szubjektivitással

szervezett klasszikus szerkezet mögött vagy mellett ott van egy második szerkezet, rendezési logika, amit összefoglalva nevezhetünk egyfajta metakép szerkezetnek. A szemlélőben az elsődleges szerkezet azonnal tudatosul jobban mondva érzéssé, hangulattá válik, ami az érdekesség, varázslatosság érzését keltheti bennünk. Itt tulajdonképpen meg is állhatnánk, mert a kép ezzel be is töltötte alapvető hivatását gyönyörködtetett, kiemelt a mindennapok unalmából, a szublimált érzékiség engedélyezett normái között nyújtott élvezetet a szemlélő számára. A befogadás ezen elsődleges szintjén is kapcsolódik a látás folyamatához valami fajta izgalmasság, kétértelműség érzet, de az izgalmasabb és kockázatosabb utak csak ez után következnek. Én egy olyan útvonal rajzolatot próbáltam felvázolni, ami Jama képeit kiemeli az érzékletesség, kuriozitás pillanatnyi hatása alól és egy tágabb sokféle értelmezési lehetőséget magába foglaló horizontra emeli.

- Farkas Antal Jama (1960-2012) június 22-én született Kecskeméten. A Kodály Iskolában Szappanos István tanítványa volt, majd Budapestre került, ahol a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában érettségizett. 1985-ben vették fel a Magyar Iparművészeti Főiskola Alapképző Intézetébe fotó és tipográfus szakra. 1989-ben vörös diplomát szerzett a Tervezőképző Intézetben és még ugyanebben az évben részt vett a Magyar Fotográfia '89 elnevezésű csoportos kiállításon a Műcsarnokban. 1991-ben dicséretes diplomát vehetett át a Mesterképző Intézetben, ahol Kopek Gábor tanítványa volt. 1991-ben megkapta a Pécsi József fotóművészeti ösztöndíjat és a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete (MAOE) is felveszi tagjai közé. 1995-ben a Magyar Fotóművész Szövetség tagja lett. Dolgozott a kecskeméti Petőfi Nyomdában, majd a Pannónia Filmstúdió helyi műtermében. 2002-től a Kecskeméti Animációs Filmfesztivál látványtervezője volt. Számos hazai és külföldi egyéni, illetve csoportos kiállításon mutatták be képeit. (forrás: [www.bacstudastar.hu](http://www.bacstudastar.hu))

\* Fredric Jameson munkája (A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája, Noran Libro Kiadó, Bp., 2010, p. 456) részletesen elemzi a modern posztmodern összefüggéseket.

\*\* W.T. Mitchell a képi fordulat kidolgozója a méltán elismer Picture Theory megalkotója

## Irodalomjegyzék

- [1] Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény, Blaskó Ágnes, Margitházi Beja (szerk.) Typotex, Bp., 2010
- [2] William M. Ivins Jr. : A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció, Enciklopédia Kiadó 2001 Bp.,
- [3] Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty: A posztmodern létállapot, Századvég-gondolat Budapest, 1993
- [4] A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. JatePress, Szeged, 2008
- [5] Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája (Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK), Budapest, 1990.
- [6] Marshall McLuhan: A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte. Bp., Trezor Kiadó. 2001
- [7] Tallár Ferenc: Individualizmus individuumok nélkül, cikk, Liget folyóirat, 2013/10, Liget Műhely Alapítvány