



A fénymetszet-variációktól a műalkotások sokféleségéig

Az antropocén olyan korszak, aminek a műalkotások is eredményei. A művek változatai transzparens interfészek, melyeket a mindenkori külső és belső természet tényezői és vetületei formálnak a megfogható és a megfoghatatlan, az időbeli és az időtlen számtalan metszetében. A művészi kifejezés vonatkozásgazdagságát az adja, hogy az alkotó személye, szelleme, szemléletmódja, érzélemvilága miként érintkezik az egyetemes létezés és korának kérdéseivel és igazságaival. A művész személyes és szakmai döntéseinek hálózata, intenciójának intenzitása sokfajta művészi mikrokozmosz keletkezéséhez vezethet, ám az egyes művek létrejöttüknek végtelen potenciális lehetőségeiből egy meghatározott döntési és kombinációs sor eredményét őrzik meg. A több jelentésréteget magukba sűrítő alkotások újabb jelentésvariációkhoz jutnak a befogadás aktusával. Így a művészet sokféle tartalmi, formai, stiláris, műfaji, mediális, technikai és egyedi művariánson keresztül alakítja az embernek a percepcióját, szemléletét, a valósághoz való viszonyulását, magát a világot is. Az írás aspektusokat kíván szolgáltatni annak körüljárásához, mi magyarázza, illetve mi indokolja a vizuális művek diverzitását és variabilitását.

Kulcsszavak: fénymetszet, mintázat, művariáns, jelentésváltozat

From Light-intersection Variations to the Diversity of Works of Art

The Anthropocene is an epoch, among the results of which are works of art. The works of art are variations of transparent interfaces shaped by the different factors and overlapping of internal and external nature, in the innumerable intersections of the tangible and intangible, the temporal and the timeless. The expanse of relatedness of the artistic expression is determined by how the personality, intellect, outlook and emotional complexion of the artist interacts with the questions and truths of universal existence and of the times they live in. The network of the artist's decisions and the intensity of their intent could potentially be manifested in many kinds of artistic microcosms. However, the actual pieces represent a particular sequence of decisions and combination of the endless possibilities of their creation. Works of art with their multiple layers of meaning gain yet more variations in meaning by being encountered by the viewer. In this way, art shapes a person's perception, outlook, approach to reality, and the world itself through the diversity of unique works of art in their content, form, style, genre, media, and technique. This paper aims to provide aspects to investigating explanations and reasons for the diversity and variability of visual works of art.

Keywords: light-intersection, pattern, art work variant, meaning variant

1 Antropocén kor = a geológiai idő nem hivatalos szakasza, az ember alkotta környezet kora. A kifejezést a földtörténet azon időszakának leírására használják a tudományos irodalomban és a publikációkban, amikortól emberi tevékenységek hatást gyakorolnak a Földre és az emberi környezetre (ún. antropogén hatás).

2 A „fénymetszet” terminus technicust a szerző vezette be a látványegész időben egymás után látott alakzatvariációknak, „pillanatnyi” képkivágásainak a jelölésére részben saját alkotómunkája, részben pedig művészetpedagógiai és -elméleti tevékenysége kapcsán.

Az antropocén¹ olyan korszak, amikortól antropogén, emberi tevékenységek által kiváltott hatás éri a Földet és a teljes emberi környezetet, beleértve a kultúra alakulását és a mindenkori „kulturális szoftverek” alkalmazásának kihatását a környezetre. Így e kornak a tudomány vívmányai mellett a műalkotások is eredményei. A művek változatai transzparens interfészek, melyeken keresztül másként nem kifejezhető tartalmak artikulálódnak, és amiket a mindenkori külső és belső természet, illetve környezet tényezői és vetületei formálnak a megfogható és a megfoghatatlan, az időbeli és az időtlen sokrétű metszetében. A valóságos dolgok nézeteinek látványvariációi, az így keletkező alakzatok vizuális átalakulásai kezdetektől érdekelték az embereket, hiszen mozgásunk során a körülöttünk lévő dolgok nézetei számlálhatatlan transzformáción mennek keresztül, és a köztük lévő térbeli relációk, az ún. negatív formák vizualitása is folyamatosan módosul. Gondoljunk arra, amikor elhaladunk a telepített erdők mellett, és a fák rétegei kaotikus szórásban vonulnak egymás mögött, mígnem elérkezünk arra a pontra, ahol láthatóvá válik az ültetett rend. A kubizmus térszemléletének ez az alapja: a megismerésnek az a sajátossága, hogy az időben egymás után látott alakzatvariációkat (fénymetszeteket)² a tudat rendezi a dolgok fogalmi képévé, és az így nyert ismeret pontosabb, mint a látvány torzító perspektívája.

A legelső képek, amiket a térben és időben történő mozgás során, a változatok láncolatában tapasztalt fénymetszetsorozat valamely kiragadott variánsának egy felületre vetülő virtuális megjelenéseként észlelt az ember, valószínűleg tükörképek voltak. Egy sík vagy plasztikus, mozdulatlan vagy mozgó

felületre projektálódott a valóság egy részletének egyszeri, vagy megsokszorozódott, fordított állású, vagy torzított képe, illetve árnyképe. A külvilág és a vetítő felületek mozgásának hatására ezek a képegyüttesek is metamorfózisokon mentek keresztül és mindig változatokban bukkantak fel. A vízfelszín, a fényes kövek felületei, esőáztatta homok, a pára (déliab) mindenféle transzformációkból összetevődő, variált képeket mutatott a valóságról, ami annak a felismeréséhez vezetett, hogy a dolgok másféle összefüggésrendszerben megmutatózó képei alternatív képi világok lehetőségei. Elődeink ugyanolyan fontosságot tulajdoníthattak az így keletkező képegyütteseknek, mint a pillanat látszatának. Így juthatott a keleti gondolkodás a *májá*³ fogalmához, ami arra emlékeztet, hogy az érzékelt világ is csak képzet, májá; a dolgok lényege, ősfarmája, vagy ideája nem a látottakban van, hanem valahol azokon túl, ám bizonyos aspektusai mégis ezekben a variánsokban benne rejlőn.

Az ókori bölcséletben Platón haszontalannak ítélte a festészetet, mert nézete szerint az nem több, mint a dolgok megtévesztő látszatának a kétes értékű másolata. *Állam* című művének tizedik könyvében Szókratész mondja, hogy a látszati képet bárki előállíthatja, a térben körüljárva egy tökör felületén bárminek az illúzióját „megalkothatja”.⁴ Itt utal arra is, hogy az idea az, ami egy és örök; az anyagi, téridőbeli dolognak viszont sokféle látszati képe lehet, és ezek nem egyezhetnek az ideával. Ezt a képletet meg is fordíthatnánk: ha kizárólag a Létező ideája az, ami egy és örök, akkor annak minden megjelenése csakis változatokban képzelhető el, de ezekben nem tárul fel a dolgok teljes jelentése és igazsága.

3 *Májá* (szanszkrit: **माया**, nyugati átírással maya) az indiai filozófiákban használt többjelentésű szó. A *májá* legegyszerűbb fordítása: illúzió, vagy: nem az, aminek tűnik. Összetett szó, melynek jelentése: má = nem + já = ez vagy az.

4 Platón, „Állam,” 596a ford. Szabó Miklós, in *Platón összes művei II.*, szerk. Zsolt Angéla (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 653.

5 Platón, „Állom”
602c–d, 670.

„Aztán meg ugyanazok a tárgyak görbének vagy egyenesnek látszanak, aszerint, hogy a víz tükrében nézzük-e őket, vagy azon kívül; s ugyancsak homorúnak vagy domborúnak – a látásnak a színnek tekintetében való csalódása miatt; s ez nyilván mindig a lélekben levő zavarra vezethető vissza.”⁵

A lélek rejtett működéséhez való viszonyulásunk a Platón óta eltelt két és fél évezredben gyökeresen megváltozott.

6 E. H. Gombrich, „Illúzió és művészet,” ford. Falvy Mihály, in *Illúzió a természetben és a művészetben*, szerk. R. L. Gregory – E. H. Gombrich (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1982), 200.

„Nézetem szerint igaza van Platónnak, mikor azt állítja, hogy az illúzió »a lélek alsóbb régióira« hat, de állítom azt is – ha egyáltalán bizonygatni kell ezt –, hogy ezek az alsóbb régiók nagyon is méltán érdeklik a pszichológusokat és a filozófusokat.”⁶

– írja E.H. Gombrich. Egészítsük ki a sort a művészekkel is, akik különböző koncepciók mentén merítenek a tudattalan mélyrétegeiből (romantika, expresszionizmus, szürrealizmus, gesztusfestészet, stb.)! És igaza van Platónnak a tekintetben is, hogy a látászati képek és projekciók önmagukban nem vezetnek el minket sem a dolgokról való empirikus, sem pedig az elméleti tudáshoz. Állítjuk viszont, hogy ezek a képek szintén méltán érdeklik a képzőművészetet, hiszen mint alternatív képi világok, adekvát módon illeszkedhetnek a művészet realitásába, ami nem egyezik sem a tapasztalati, sem a tudományos realitással; a létezés kérdéseinek előbbiek látókörén és módszerein kívül eső, más nézőpontú megközelítését segítik. Talán éppen a valóság transzformált és a művészi ellenvilág alkotott képei által férközhetünk közelebb a tudattalanhoz, szavakba nem önthető érzéseinkhez, az emberi lélekről és létezésről való, nem

fogalmi tudáshoz is pontosan azért, mert nem köti őket dologi vagy gondolati viszonyulás a valóságról és annak dolgairól alkotott prekonceptióinkhoz. A művészi realitás nem állandó, hanem koronként, kultúránként és egyénenként is változó. Az impresszionizmustól a konceptualizmusig vezető átalakulást ezzel a példával szemléleti Keserű Katalin:

„A Zsuzsanna Monetnál Givernyben című sorozat az öreg Monetnek a vízben tükröződő és vízben rejlő valóság változékonysága iránti fizikai és festői vonzalmát eleveníti meg. A víz Konkoly⁷ számára azonban már nem valóságos, hanem a festészet kérdése maga, mint ahogy valójában a vízi tükörkép vagy a vízfelszíni látszat sem valóság. Épp ez a megfoghatatlan nem-valóság maga a festői realitás.”⁸

7 Konkoly Gyula kortárs magyar festő

8 Keserű Katalin, *Emlékezés a kortárs művészetben* (Budapest: Noran Kiadó, 1998), 52.

A tükörképek, a belsőleg látott és emlékképek, a képzelet és az álmok a tapasztalati világ képein túl a lehetséges világok bizonyos összefüggéseit is felvillantják képegyüttesek alternatív variációin keresztül. A létező, a látszó és a lehetséges világok diverzitása a vizuális művészetek alapját és vitatémáit képezik az archaikus rajzoktól és ornamentikáktól kezdve egészen a fényképészetig, a filmig és a virtuális világ vizualitásáig. A különféle naturalizmusok, realizmusok és a fotográfiai dokumentarizmus híveinek alapállása az, hogy a világ az észleleti képekben, fénymetszetek sorozataiban fedi fel magát a legigazabban, amikből minél többet, a realista ábrázolás módzatainak minél szélesebb skáláján örökítenek meg, annál teljesebb spektrumban lesz megismerhető a változó világ és a történelem. A valóság mélyebb összefüggéseit kutatók,

a megszokottól eltérő relációkra, belső képeikre is figyelők a látható olyan mögöttes tartalmait keresik, amelyek csak a tapasztalati világ mélyére ásva, és nem is mindig racionális úton találhatók meg, lett légyen az valamiféle mélyebb igazság, ősfoma, idea, a létező, az Isteni, vagy csak valamilyen másképp elmondhatatlan, új vonatkozás. Ennek megfelelően a művészet okairól és céljairól, státuszáról is a legkülönbözőbb elképzelések láttak napvilágot. A képzőművészet történetében minden stíluskorszak vagy irányzat kereste a saját útját, eközben hol fokozatosan, hol pedig radikálisan fejlesztette a kifejezési eszközöket, és ez újabb és újabb formai megoldásokat, mű- és képvariánsokat, vagy akár új műtípusokat is eredményezett. Frappánsan fogalmazza meg ezt a folyamatot E.H. Gombrich:

„...a művészet története leírható mint mesterkulcsok gyártása érzékszerveink olyan titokzatos zárjainak a felnyitásához, amelyek kulcsa eredetileg csak a természetnek volt birtokában. [...] A kérdés nem az, hogy a természet csakugyan olyan-e, mint ezek a festői fogások mutatják, hanem hogy az ilyen vonásokkal megfestett képek ugyanazt a magyarázatot szuggerálják-e, mint a természetes tárgyak.”⁹

Gombrich szóhasználata találóan fejezi ki, hogy a művek valamit szuggerálnak. Az a képességünk, amit Adorno „esztétikai magatartás”-nak nevez, „**hogy többet vegyünk észre a dolgokban, mint ami közvetlenül jelen van bennük**”¹⁰, azt teszi lehetővé, hogy az önmagában is több jelentésréteget magába sűrítő mű a szuggeráltak mellett további jelentésvariációk-

hoz jut a befogadás által, „**az alkotás és a befogadás közötti térben egy önállósult jelentés alakul ki.**”¹¹ Ha „**a mű megértése az énértelmezés és világértelmezés segítségével történik**”¹², ha a befogadók kollektív és egyéni szemléletmódjai változnak, egyazon kép több folytatása, variált olvasata, újabb és újabb jelentésváltozata bukkan fel, amelyeket a különböző korok és kultúrák alakítanak és fejlesztenek tovább. Minél több művet ismerünk, annál több „kulcs” birtokába jutunk, annál változatosabb szemléleti alapra teszünk szert. Kulcskészleteink gyarapításával idővel másképp látunk. Ezért van az, hogy a korábban már megismert művekhez visszatérve, azokat egy idő után másnak látjuk, és ezt az új látványt egyazon kép új variánsának fogjuk tekinteni.

A művészet funkcióinak és formáinak változásai gyakran a korábbi kifejezési módok tagadásával jártak. Ám miközben végleg befalaztak egy kaput, időnként újra megnyitottak egy rég elfelejtett átjárót, és leporolták a kincseket, amiket hasznosnak ítélték.

„A reneszánsz büszkén állította szembe a »maniera modernát« a »maniera grecával« és minősítette »goticónak«, azaz barbárnak a középkor művészetét. Ugyanakkor az antik művészet örökösének tartotta magát, és nem elsősorban külsődleges formajegyek miatt, hanem azért, mert a középkor istenközpontúságával szemben az antik világszemlélethez hasonlóan emberközpontú és emberi léptékű volt, és a művészetet a káosszal szembehelyezett kozmosz ekvivalenciájaként, az ideák tükröződéseként értelmezte.”¹³

11 Almási Miklós, *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában* (Budapest: Helikon Könyvkiadó, 2003), 28.
12 Almási, *Anti-esztétika*, 27.

13 Németh Lajos, *A művészet sorsfordulója* (Budapest: Ciceró Kiadó, 1999), 6–7.

9 E. H. Gombrich, *Művészet és illúzió*, ford. Szabó Árpád (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1972), 206. (A fordítást módosítottam. A hivatkozott Gombrich-idézetben „mesteri kulcsok” szerepelnek, az eredeti angol szövegben [pl. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, (Princeton: Princeton UP, 2000/1960), 359] „master keys”, azaz mesterkulcsok szerepelnek. – L.E.)

10 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), 488.

A reneszánsz legnagyobb újítása, a lineáris perspektíva megkövetelte a rögzített nézőpontot, és a kép ennek megfelelően olyan ablakhoz vált hasonlóvá, amikor az ember mozdulatlanul áll egy helyiségben, és a nyílászáró kerete által szabott mezőben szemléli a külső világnak azt a szeletét, amit az ablakon keresztül lát.

„Ruskin egy, a perspektíváról írt esszéjében arra emlékeztet, hogy ez a szó [t.i. az ablak] tulajdonképpen annyit jelent, mint »át-nézni« – és tényleg igaz az, hogy a reneszánsz művész olyként hat, mintha egy mágikus ablak ura lenne, egy ablaké, amelyen azoknak az eseményeknek lehetünk a tanúi, amiket különösen a szívünkön viselünk, noha az idő különben (és itt lép be a játékba a varázshatalom) kizár bennünket azokból a dolgokból, amik itt éppen történnek. Az ablakon áthatoló tekintet az, amire itt éppen korlátozva vagyunk; így redukál a varázserő testetlen szemekké, pusztá megfigyelőkké minket.”¹⁴

A perspektivikus pontossággal, meglehetősen naturalizmussal rögzített kép nem sok variációs lehetőséget enged sem a művésznek, sem a kép nézőjének – gondolhatnánk. Ám a térvégtelen sok nézőpontot kínál az alkotó számára egyetlen időpillanatban is, a múlt idő pedig egyazon nézőpont számtalan időbeli változatát. Minden egyes, a művész által kiválasztott nézőpont és időpillanat más-más képvariációhoz vezet, amit az adott kor ikonográfiai szabályai, a műfaji követelmények,

a kivitelezés módjai és technikái, az alkotó szakmai tudása és intenciói, személyes döntéseinek motivációi még bonyolultabbá és árnyaltabbá tesznek.

„Borisz Eichenbaum tétele szerint »a művészet egyedisége nem összetevőin múlik, hanem ezek eredeti használatán«! A modusnak, a stílusnak a reneszánszt idéző, de még mélyebb individualitása a lényege a 80-as évek egyetemes művészetének is: poszt- és neostílusainak. Nem tagadva, de beépítve az avantgárd gesztust a tradícióba, mondhatja még az amerikai poszt-konceptualista David Salle is: »az eredetiség abban áll, hogy mit választunk. Mit választunk és hogyan választjuk meg bemutatásának mikéntjét.«”¹⁵

¹⁵ Keserü, *Emlékezés a kortárs művészetben*, 49.

A reneszánsz művész sem csak rögzített egy adottságot, hanem megnyitott egy távlatot, „varázsolt”; valószínűen lehetséges világok illúzióit megteremtve illesztette be a választott témához az elképzelései szerint szükséges dolgokat és alakokat a kép perspektivikus rendszerébe, az általa meghatározott hierarchikus kompozíciós rendbe. Németh Lajos szavai-val: **„a mű már nem csupán a fölötte álló, transzcendentális eszmének a jele, hanem önelvű, belső esztétikai meghatározottsága van, mikrokozmosz tehát.”**¹⁶ A művész döntéseinek bonyolult hálózata elvben számtalan művészi „mikrokozmosz” létrejöttéhez vezethet, de az elkészült mű ezekből egyetlen változatot őriz, ami megvalósulásának végtelen potenciális lehetőségei közül egy meghatározott döntési és kombinációs

¹⁶ Németh, *A művészet sorsfordulója*, 87.

¹⁴ Arthur C. Danto, „Történetek a művészet végéről,” in *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről*, szerk. Perneczky Géza (Budapest: Kézirat, 1999), 188. Lásd még: Arthur C. Danto, „Történetek a művészet végéről,” ford. Perneczky Géza, in *A művészet vége? Európai füzetek, első szám*, szerk. Perneczky Géza, (Budapest, 1999), 67–82.

sor eredménye. Az elkészült kép szemlélésekor a néző bár az alkotó által kijelölt nézőpontot keresztül kényszerül betekinteni a kép mikrokozmoszába, tekintetét a kompozíció irányvonalai vezetni igyekeznek, de hogy mit lát, az a művész és műve üzenetének, valamint a befogadó értelmezésének a soktényezős függvénye, a mű szemantikai rétegei által kínált lehetséges jelentéseknek egy konkrét, de összetett variációja.

A reneszánsznak a nézőpontunkat a saját helyzetünkből kiemelő, de egyetlen, a művész által kijelölt pontban fixáló gyakorlatát évszázadokon keresztül tovább él, a barokk viszont gyakran a képben és a térben is egyszerre több nézőpontot működtet, végérvényesen kibillentve bennünket a mozdulatlan-ságból; illuzionisztikus képvilágaiban kötetlenebbül baráncolhatunk.

„1600 után a szem ugyanis újra visszanyeri a testet, úgy, hogy mint szemlélők – most azonban már nem is mint pusztán szemlélők, hanem sokkal inkább mint résztvevők – magunk is beletartozunk már azokba az eseményekbe, amelyekből a reneszánsz egész fejlődéstörténete során csaknem minden szempontból ki voltunk rekesztve, egyedül optikailag nem. ... Mert az új fázisban már nem a vizuális, hanem inkább a »spirituális«



1. Michelangelo Buonarroti: Dávid, 1501-1504, Galleria dell' Accademia, Firenze

illúzió az, ami érdekes, és a szcenírozás sem ablak többé, amelyen áttekinthet a néző, hanem félreérthetetlenül egy teli színházterem.”¹⁷

17 Danto, „Történetek a művészet végéről,” 188.

A művész és a képzeletünk játszik velünk; az érzetcsalódás, amit megélünk, az alkotói szándék és a saját fantáziánk bonyolult relációinak az eredménye.

Az előzőekben két olyan stíluskorszakot érintettünk, amelyekben adottak voltak ugyan a korstílus ábrázolási koncepciói, de a művek mellett, hogy a kor kultúrájának és társadalmilag elfogadott témáinak a manifestációi, a középkor művészetéhez képest a művész

individuum bizonyos keretek közötti döntési szabadságának köszönhetően a konvencionális jegyeken kívül már originális vonásokat is tartalmaztak. Így e korok művészete a tartalmi variabilitáson túl a művészi megvalósítás sokrétű mozzanatának köszönhetően témák művariánsait hívta életre, időnként nem is különböző művészek által, hanem egyazon alkotó többféle megközelítésében. Michelangelo Dávid-szobrai például magukon viselik a szobrászseninek a Firenzei Köztársaság lehetőségeihez való, megváltozott viszonyulását. (1-2. kép)

„Az egyetemes stílus alapfeltételei a társadalom – vagy legalábbis annak irányító rétege – által magától értetődően ható és elfogadott vizuális és

18 Németh, A művészet sorsfordulója, 28.

19 Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, Második, javított kiadás. ford. Bonyhai Gábor (Budapest: Osiris, 2003), 50–62. Azon belül: I/1b: Humanista vezérfogalmak) Sensus communis

20 (Az ítéleőrő kritikája, 20. §) „Fogalomtár etika szakosoknak Sensus communis,” Mmi.elte, hozzáférés: 2023. 03. 16., http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index59dd.html?option=com_tanelem&id_tanelem=507&tip=0

formakonvenciók, »optikai sémák« (Wölfflin) voltak. E konvenciókban a kor szépségisméne, divatja, valóságismerete, jelentésértelmezése, tehát a »sensus communis aestheticus« (esztétikai köz-érék) konkretizálódott és mint ilyen, kanti értelemben véve »szubjektíve általános« érvényű, hiszen a közösség által képviselt és elfogadott értékhierarchia revelálódott benne.”¹⁸

A közfelfogás, a sensus communis¹⁹ (közös[ségi] érzék) által fontosnak ítélt témáknak azonban több, általánosan elfogadott megközelítése létezett. Kant a „**közös érzék alatt nem valamiféle külső érzéket ért, hanem »a megismerőerőink szabad játékából eredő hatás«-t.**”²⁰ Egy ítélet a reneszánsz embere számára is

jelentésviszonylatok kombinációinak egysége volt. A következő évszázadok korstílusai egyre több individuális vonást tartalmaztak úgy tematikai vonatkozásban, mint a művek kivitelezési módjaiban, de a lineáris vagy később az illuzionisztikus perspektíva és a dolgok térbeli látványának megfelelő modellálás mint alapeszmény egészen az impresszionizmusig megmaradt. A művész individuum a személyes jegyek érvényre juttatásával sokféle változatban jelenítette meg ugyanazt a témát. Caspar David Friedrich és William Turner például



2. Michelangelo Buonarroti: Dávid-Apolló, 1530
Bargello Múzeum, Firenze

kortársak voltak, tengert ábrázoló festményeik azonban a téma markánsan eltérő képvariánsai. Az individualizációs folyamat felerősödése lehetővé tette az egyéni képzelet, a kimeríthetetlen, szubjektív belső világ térhódítását, ami a külső valósághoz képest sokkal kötetlenebb relációkat lehetővé tevő ihletforrás.

A 20. század elejétől felgyorsult ütemben egymás mellett bontakoztak ki a legkülönbébb új művészeti konvenciók, amelyek nyelvezetei már nem a korra, hanem csak az adott vonulaton belül voltak irányadóak.

„Az a spinozai tétel, amely szerint minden meghatározás egyúttal tagadás is, a modern művészet fogalmára különösen érvényes. A modern művészetnek ugyanis az

első általános és közös jellemvonása éppen az, hogy lényeges jegyekben tér el mindattól, amit eddig művészetnek neveztek.”²¹

Az avantgárd irányzatai közül a dadaizmus vetett el minden létező jelrendszert a legprovokatívabb formában. „**A dadaista felfogás, amely megkérdőjelezte a társadalom és a művészet megszokott normáit, egyszer s mindenkorra megváltoztatta a művészet fogalmát.**”²² A kollázs kubista gyakorlatában

21 Németh, A művészet sorsfordulója, 6.

22 Amy Dempsey, *Modern művészet* (Budapest: Corvina Kiadó, 2020), 57.

már korábban is találkoztunk azzal a jelenséggel, amikor hétköznapi anyagokat, majd tárgyakat is kiragadtak eredeti kontextusukból, és a keletkező mű belső törvényei szerint illesztették őket össze, új összefüggésrendszert, új jelentésvariánst teremtve. A dadaizmus legradikálisabb lépése az volt, amikor Marcel Duchamp mindennapi tárgyakat változtatás nélkül műtárgynak minősített, és ezzel az expanzív lépéssel a hétköznapi élet és a művészet között húzódó határ maradékát is lebontotta. A ready made mozzanata lehetővé tette, hogy a művészet kontextusába helyezve a környezet minden eleme a mű médiumává vagy művészeti diskurzus tárgyává váljon. Mára a világ valamennyi anyaga és dolga, természeti vagy technikai médiuma, a civilizáció mindennemű terméke és hulladéka, minden növényi, állati vagy emberi lény teste, sőt maga a műalkotás, a képek bármelyik fizikailag vagy virtuálisan létező típusa is válhat a művészet hordozójává, formaadójává és tárgyává, vagy emelődhet akár változtatások nélkül a művészet kontextusába, nem beszélve ezek kombinált variánsairól.

Az egyes művek gyakran maguk teremtik meg saját stílár, műfaji stb. eszközeiket részben már a modernben is, a posztmodernben felerősödően, a posztposztmodernben és a kortárs művészet analóg és digitális tendenciáiban pedig hatványozottan. Rögzített ikonográfiákról már nem beszélhetünk, legfeljebb csak stíluspluralizmusról és stíuselemek mixeiről, Almási Miklós megállapítása szerint a klasszikus, az avantgárd és a populáris művészet paradigmáinak egymás mellett éléséről,²³ ezek módszereinek hibridjeiről. Dick Higgins ennek az állapotnak a tanúságait egész művészetfelfogására kiterjeszti:

„Egyetlen művészeti tradíció sem cáfolja más tradíciók érvényességét: mindegyik a maga egyseges és következetes nyelvén beszél. A művészet, a tudománnyal szemben, nem a helyettesítések, hanem a hozzáadások és a kiterjesztések útján halad. [...] A művészetben felfedezhetjük, létrehozhatjuk és újraalkothatjuk múltbeli, jelenbeli és jövőbeli tapasztalatainkat.”²⁴

Ezek a „**hozzáadások**” és „**kiterjesztések**” pedig mindig újabb változatok megjelenésével járnak. Peter Weibel és Lev Manovich posztmediális állapotról értekeznek, ami Weibel szerint a „**különbéle médiák egyenértékűségét és keveredését jelenti.**”²⁵ Mára a világháló globális művészeti platformmá vált, ami korlátozta a szakma legitimáló hatását a művészetben; elvben bármi műalkotássá válhat. Ha minden ember művész lehet, a művek akármilyen technikával készülhetnek, beleértve ezek szabályoktól eltérő alkalmazását, ha a szoftver hibás használata,²⁶ a tökéletlenség, az elrontás és az efemeritás már nem egyszerűen használható metódusok, hanem a megújulás alappillérei, ha a keletkező új formációkban szabadon elegyedhetnek a technikák (mixed media, multimedia), műfajok (intermedia), műnemek, sőt művészeti ágak,²⁷ akkor egyre égetőbben jelentkezik a kérdés, hogy a kortárs művek végtelen számú változatai osztályozhatók-e még valamilyen szempontok alapján? Ki lehet-e még jelölni a határt művészet és nem művészet között? Nem könnyíti meg a probléma feltárását az a gyakran hallható kijelentés sem, mely szerint, ha valamely metódus képzőművészeti eredményekhez vezet,

24 Dick Higgins, „Az öt művészettörténeti tradíció, esszé,” artpool, hozzáférés: 2023. 03. 16., <https://artpool.hu/Fluxus/Higgins/tradicio.html>

25 Szabó Viktória, „A »hideg szépség« megjelenése az újmédiában - Maya Brush esztétikája,” pte.hu, hozzáférés: 2023. 03. 16., https://polc.ttk.pte.hu/tom-op-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/iv_jmdia_jmdiamvszet_posztmdiaesztika.html

26 Lev Manovich, „Posztmédia esztétika. Krízisben a médium,” Exindex, hozzáférés: 2023. 03. 16., <https://exindex.hu/nem-tema/posztmedia-esztetika>
27 Almási, *Anti-esztétika*, 18.

23 Almási, *Anti-esztétika*, 11–12.

azaz megteremti ezek olyan újabb variánsait, amelyek képesek mai nyelven megszólítani a mai kor közönségét, akkor műalkotással van dolgunk. Ezek között a körülmények között a művészet és műalkotás fogalmának általános meghatározása mintha lehetetlen vállalkozás lenne.

Nem véletlen, hogy Martin Heidegger 1935-36-ban, a klasszikus avantgárd legjellemzőbb irányzatainak megszületését követően írta meg *A műalkotás eredete* című, máig nagy hatású filozófiai eszmefuttatását, amelyben megkísérel általános magyarázatot adni a műalkotás mibenlétére, a hétköznapi tárgy, az eszköz és a műtárgy lényegi különbségeinek feltárására. Művészettörténeti koroktól, műfajoktól, médiumoktól, a műalkotások egyedi stílusvariánsaitól és formai megoldásaitól függetlenül vizsgálja a műalkotás sajátos, lényegi ismérveit és az emberi létben betöltött szerepét anélkül, hogy definitív választ adna arra a kérdésre, hogy mi a művészet.²⁸ Tanulmányának tanúsága szerint a művészet lényege: „**a létező igazságának működésbe lépése (Sich-ins-Werk-Setzen)**”.²⁹ Az igazság azonban (mivel csak a Létező az, ami egy és oszthatatlan) nem egyféleképpen, hanem műalkotások variáción keresztül történik, de minden egyes műalkotásban megtörténik. „**A műben a létező kilép létének »el-nem-rejtettségébe« (Unverborgenheit)**”,³⁰ általa a létező léte, igazsága mutatkozik meg, azaz „világlik”, és ez határozza meg Heidegger számára magát a szépséget is: „**A szépség annak módja, ahogy az igazság el-nem-rejtettségként létezik.**”³¹ A létező igazságának a műben levése az, amit gyakran neveznek a mű mögöttes tartalmának, vagy lelkének. Ennek megléte különbözteti meg a műalkotást a hétköznapi dolgok világától, de az

olyan dilettáns, pszeudo- vagy álművektől is, amelyek csak külsőségekben hasonlítanak a valódi műalkotásokhoz. Susan Sontag a fotográfiával kapcsolatban írja, hogy

„semmiben sincs benne eleve a szépség: a szépséget meg kell találni, másfajta látásmód révén, éppúgy, ahogy a jelentés tágabb fogalmát, melyet illusztrál is, támogat is a fénykép sokféle alkalmazása. Minél több változata létezik valaminek, annál gazdagabb lesz lehetséges jelentéseinek választéka. [...] A mi társadalmunk az egymástól független választási és észlelési lehetőségek egész skáláját kínálja.”³²

Az előadóművészetekben egyazon mű különféle feldolgozása létezhet, de az előadás hitelének záloga a mű igazságának megtörténése az interpretáció által. Erről beszél egy interjúban Takács-Nagy Gábor magyar származású, világhírű karrier, hegedűművész és professzor:

„a kottában látszólag minden benne van, de a lényeg hiányzik. Amikor meghalt a papám, és szerettem volna látni még a temetés előtt a kóporsóban, bementem a ravatalozóba, néztem, és nem ismertem rá. Azt mondta akkor a feleségem, hogy azért nem ismertem rá, mert a lélek elszállt belőle. Egy borítékot láttam levél nélkül. És akkor másnap ráébredtem, hogy ezt látjuk a kottában is. Csak a borítékot. Az, hogy egy hang

31 Heidegger, „A műalkotás eredete,” 43.

32 Susan Sontag, *A fényképezésről* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 214–215.

28 Martin Heidegger, „A műalkotás eredete,” ford. Bacsó Béla, in *Rejtektak*, szerk. Pongrácz Tibor (Budapest: Osiris Kiadó, 2007)

29 Heidegger, „A műalkotás eredete,” 26.

30 Loboczy János Heidegger értelmezéséből, 88. Loboczy János, „A műalkotás lét-értelme Heidegger művészet-filozófiájában,” *Uni-eszterhazy, hozzáférés: 2023. 03. 16.*, http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/1879/1/81-99_Loboczy.pdf

33 Takács-Nagy Gábor, „»Mozart – akárcsak Petőfi – valójában egy nagyra nőtt gyermek volt«,” *Papageno*, utolsó módosítás: 2022. március 15., https://papageno.hu/blogok/mozart-planet/2022/03/takacs-nagy-gabor-mozart-akarcsak-petofi-valo-jaban-egy-nagyra-nott-gyermek-volt/?fbclid=IwAR0dh-cUXN0nWS1Yj9vJ_kGhuFI-BeEJb2J_Kol5M-r1zE1MaqrKu-JwE-h9i

piano vagy crescendo, az önmagában nem jelent semmit. Nekünk a levelet kell játszani, a zene lelkét.”³³

A boríték lehet bármilyen színes, meghökkentő, divatos vagy klasszikus forma, önmagában csak boríték. Ahogy az emberi lélek is rendkívül strukturált, úgy a jó műalkotás is. Egységes mikrokozmosz, ami talán nem határok nélkül többértelmű, mégis sokjelentésű. Így az egyes mű önmaga minden inherens és adekvát jelentésvariációjának és lehetséges interpretációjának a nem matematikai értelemben vett összessége.

Azt, hogy milyen a világ, a művészet alkotások variációin keresztül teszi láthatóbbá. Érdemes elgondolkodni azon, hogy nem a mű belső igazsága, „lelke-e” az, ami miatt a kép gyakran igazabbnak tűnik, mint a mindennapi valóság. A valóság megjelenési formáinak a mélyén ott vannak a világ természetének mindenféle aspektusai. Ezek bármilyen variánsait a művész által megjelenítve, ecset-, illetve lencsevégre kapva, analóg módszerekkel vagy számítógépes szoftverműveletekkel megalkotva nem csak az derül ki, hogy mi van a képeken. Ám nem is csak annyi, hogy az alkotó mit és hogyan látott, hanem az is, hogy az álló- vagy mozgókép mint autonóm mikrokozmosz, mit közvetít a világból, annak működéséből és mögöttes értelméből. A művészi kifejezés további variációit az adja, hogy az alkotó személye, szelleme, érzelmvilága miként érintkezik az egyetemes létezés és korának igazságával, és azt milyen formában teszi mások számára is hozzáférhetővé, illetve hogy a műben megvalósult formai egész által milyen jelentések artikulálódnak.

„Fülep szerint már »minden intuíciónkba, vagy percepciónkba beleszól és beleolvad a múltunk, az emlékezésünk, amely nélkül nem vehetünk róla tudomást; minden intuíciónk vagy percepciónk, bármely rövid legyen, bizonyos ideig tart, pillanatokból áll, amelyeket az emlékezés kötelekének kell összefűznie«. Vizsgálódásai közben Fülep különbséget tett a köznap, általános és a művészi emlékezés között, az intuíciók kiválasztása, a formálás, fantázia, kifejezés, nyelv, stb. alapján. Fülep bölcséleti perspektívában a lélek objektivációjának és ekként megismerhető szellemi alkotásnak tartotta a művészetet, amiben szerinte az emlékezés sajátos logikájával, sajátos »tények« belső szükségletei alapján alakulnak ki a formák és a kompozíció.”³⁴

A kompozíció elemeinek és elveinek a megválasztásában és működésbe hozásuknak a mikéntjében a személyes vonatkozás akkor is fontos „hozzáadott érték”, ha a belső énnak a feltárása nem elsődleges az alkotó számára, ha művei érzelmentesek. A műalkotásokban tetten érhető a művészeknek a világhoz, létezéshez, időhöz, társadalomhoz, a művészet elvi és formai kérdéseire való viszonyulása, ennek vonatkozásgazdagságán túl pedig a látott, megélt és elképzelt dolgok egyénenként eltérő preformációinak és prekonceptióinak a variabilitása is. „**Amit a művész művészi formálás alkalmával lát, bizonyos fokig már megformált, mert vonatkoztatott, meghatározott »természet«. Talán nem is mindig a művészet kategóriája szerint is való formálás, de mindig formálás.**”³⁵

34 Keserü, *Emlékezés a kortárs művészetben*, 14–15.

35 Németh Lajos idéz Fülep Lajos *Művészet és világnézet* című írásából (Fülep Lajos, *Művészet és világnézet*, Ars Una 1923. 1. sz. 85.) Németh, *A művészet sorsfordulója*, 26.

Tehát már a látvány sem ugyanaz mindenki számára, hanem a fénymetszetsorozatoknak a fogalmi és emlékképekhez igazított és (pre)formált konglomerátuma, egyénekenként eltérő variációja.

A következőkben vegyük górcső alá, miben nyilvánul meg a változékonyság a művek megalkotásának folyamatában! A variációk megszületésének a lehetősége már a kiindulásban benne rejlik. A világ nem pontosan olyan, amilyennek látjuk és gondoljuk; mi adjuk hozzá – ugyan nem tudatos cselekvésként – többek között a teret, az időt (Kant) és a színeket (John Locke). Az elektromágneses hullámok egy szűk szegmensét érzékeljük vizuálisan, a fényét. A szemünk és agyunk ennek a tartománynak a metszetében mutatja be a valóságot, de ezt is színekre bontja, ami nem a valóság sajátja, hanem az elménk terméke.³⁶ Az érzékelésekkel szétszabdalt, kaotikus világból való kivezető út megalkotása a filogenezisben és az ontogenezisben is az érzékelt mintázatok felismerésével és ingerekként való elkülönítésével veszi kezdetét. Az ingerek szavakkal történő rögzítését követő gondolkodásban válik felismerhetővé, hogy a mintázatok variációk; komplex (zene-matematikai, képi és verbális szintekre tagolódó) gondolkodás által elérhető mélyebb minták megjelenései. Az ismétlődő és szavakkal jelölt mintázatok nem csupán különálló mintákként volt szokás azonosítani, de előbb a filozófiában, majd a közbeszédben is objektum(ok)ként. A minták érzékelését és azok megörökítését, „objektívációit” pedig szubjektívnek gondolták. A valóságot a formák változásának szakadatlanul zajló folyamataként éljük meg; amit látunk, az a művészi gyakorlat számára nem objektum, hanem az érzékelés forrá-

36 Galileinél, Descartes-nál, bizonyos értelemben pedig már Démokritosznál megjelenik a gondolat, hogy a színek nem a dolgok objektív tulajdonságai, hanem szubjektívek.

sának „fénymetszete”, valójában pillanatról pillanatra, térben és időben is változó fénymetszet-sorozat. A vizuális érzékelés működésének ezt a permanensen módosuló formaképekre bontó sajátosságát Henri Bergson is leírja:

„Vegyük a legváltozatlanabb belső állapotot, valamely külső, mozdulatlan tárgy látásbeli észrevételét. Hasztalan marad a tárgy ugyanaz, hasztalan nézem ugyanarról az oldalról, ugyanazon szög alatt, ugyanabban a világításban: mostani látásom mégis különbözik a közvetlenül megelőzőtől, ha másért nem, pusztán azért, mert egy pillanattal öregedtem... Az igazság az, hogy szüntelenül változunk és hogy maga az állapot már változás.”³⁷

Így a látott **„forma csupán egy átmenetről készített pillanatfelvétel, tehát észrevevésünk itt is úgy rendezkedik be, hogy a valóságnak folyékony folytonosságát szaggatott képekké szilárdítja.”**³⁸ A vizuális érzékeléseink eredménye nem szubjektív műalkotás lehetősége, hanem az érzékeléseink forrásáról (a fénymetszet-sorozatok nyomán) kialakult belső, tudati kép. A látás és az emberi értelem egységének komponált aktusként kép-ződő műalkotások változataival a fogalmi képeknek – azok fénymetszeteihez történő igazításával – a forrásaikhoz történő sokirányú közelítése és pontosítása történik.

A fogalmi képeknek ez a visszacsatolása a Klima Gyula által felélesztett skolasztikus terminológiával úgy írható le, hogy a dolgokat alkotó forma - személyes tapasztalatoktól módo-

37 Henri Bergson, *Teremtő fejlődés*, ford. Dienes Valéria (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1930), 8.

38 Bergson, *Teremtő fejlődés*, 275.

39 Az itt (Klíma Gyulára hivatkozva,) újra bevezetett „idea” terminus már egy (neo)skolasztikus, Platónétól eltérő idea-fogalmat jelent.

40 Klíma Gyula, személyes üzenet a szerzőnek, 2023. 03. 19.

41 Loboczký János Heidegger értelmezéséből, 91. Loboczký, „A műalkotás lét-értelme Heidegger művészetfilozófiájában.”

42 Heidegger, „A műalkotás eredete,” 34–35.

síttott – ideája³⁹ az alkotói folyamattal megformált anyagként válik érzékelhetőbbé, képzőművészeti alkotások esetén láthatóbbá.⁴⁰ A formálás során az ideától való eltérés részben az anyag sajátosságaként, az ideához való formálással, az igaz-ítással szembeni ellenállásként jelentkezik. Az alkotás dialógus a mindenkor médiummal, a létrejövő mű az alkotói akarat és a médium közötti vita kompromisszumsorozatának egy változata, optimális esetben harmóniává oldódó variánsa. Az ideától való eltérés, az alkotói folyamatban bekövetkező, előre nem látható történés is termékenynek bizonyulhat. Nem ritkán az alkotó önmagának sem tud számot adni arról, hogy miért nem korrigál, miért hagyja meg művében a véletlenszerű effektusokat, vagy hibát, mert az, noha ellentmond a műalkotásról tanult ismereteinek (a „kánonnak”), vagy az eredeti elképzeléseinek, ám éppen a nem szándékolt mozzanatokkal, nem pedig azok korrekciójával találja teljesebbnek az alkotását. Ilyen esetekben nem az anyaggal, hanem az anyag által folytatott párbeszéd veszi kezdetét. Visszatérve az új skolasztikus fogalomhasználathoz azt mondhatjuk, hogy a médiummal folytatott vitának köszönhetően a mű egésze és ezzel maga az idea válik korrekció tárgyává, az idea az ideálhoz közelít, és az eredeti koncepciótól elhajló művariáns által az válik láthatóbbá. Heidegger ezt a folyamatot úgy írja le, hogy a műben felszínre kerülő „**igazság lényege ősvita, a nyitott közép kiharcolása, világlás és elrejtés vitája.**”⁴¹ Miközben a mű felállít egy világot, az anyagot a mű világának nyíltságába emeli.⁴² „**A mű múlté a világ és a föld közti vita végigharcolásában áll. Minthogy a vita a bensőség egyszerűségében éri el csúcspontját, ezért a vita végigharcolásában jön létre a mű**

egysége. A vita végigharcolása a mű mozgalmasságának állandóan fokozódó koncentrációja.”⁴³

Amint a művész elhelyez egy pontot egy hordozón, dönt a kép plasztikai értelemben vett terének tagolásáról és erő-egyensúlyáról. A következő vonalak erővonalakként fognak működni, formai variációkat, téri viszonylatokat, mozgásirányokat rögzítenek, asszociációkat ébresztenek. „**Abban a pillanatban, hogy kettő vagy három vonást ejtesz egy papíron, kapcsolatokat hozol létre. Elkezdenek úgy kinézni, mint valami.**”⁴⁴ Az alakzatok formai lehetőségei, plasztikai rendszerük a képen, a vizuális kompozíció elemeinek és elveinek működtetése és dinamikája végtelen képvariációhoz vezethet, ami tovább bővül a használt anyagokkal történő műveletek és az alkalmazott technikák faktúraképző praktikáinak sorával. Ezek a mű keletkezésének változó és változtatható elemei. József Attila így vázolja a művészi állandó változó mozzanatainak, illetve a művészi változók állandó momentumainak az alapgömbjét: „**A forma csak mozzanata a létező dolognak, tehát a valóságban pusztá forma nincs, hanem csak létező dolog van. A létező dolog öntevékenysége éppen a formának meg az anyagnak a dialektikus, egymáson belüli viszonyában áll.**” Ám ahogy „**a valóság nem más, mint a matériának meg a formának az egymásban léte, végső fokon a világegész,**” úgy a mű egésze is a tartalom, a forma és a médium változatainak az egysége. „**A művészi cselekedet, nevezzük ihletnek, először is két részre osztja a valóságot azáltal, hogy kiválasztja azt a részt, ama valóságelemeket, amelyekből művét majd megalakítja.**” Ez a képzőművészeti alkotások esetén is úgy történik, hogy a mű minden eleme „a kölcsönösen függő kapcsolódás folytán eleve meghatározza a többi, – vagyis a mű világának minden pontja archimédeszi pont.”

43 Heidegger, „A műalkotás eredete,” 37–38.

44 David Hockney – Martin Gayford, *A képek története a barlangtól a monitorig*, ford. Sepsi László (Budapest: Scolar Kiadó, 2021), 34.

45 József Attila, „Irodalom és szocializmus,” in *József Attila Összes tanulmánya és cikke 1930–1937*. Első kötet, szerk. Tverdota György és Veres András (Budapest: József Attila Társaság – L'Harmattan Kiadó, 2018), 138–142.

46 Tillmann József Attila, „Inter média,” in *Távkertek. A nyugalom tengerén túl*, (Budapest: Kijarat Kiadó, 1997), 69–70.

„Azaz szemléletileg teljes valóságnyivá növeli a kiválasztott valóságelemeket. Igen ám, de a kiválasztott, megrögzített és teljes valóságnyivá emelt valóság-résznek is vannak részei! Nos, ha belülről vizsgáljuk a műalkotást, azt a felfedezést tesszük, hogy a már teljes valóságképpen szereplő, azaz művészi valóság-rész elemei is elvesztik létüket, nem tevékenykednek külön, hanem együttesen, – a jó mű elemeiben csak az él, ami bennük közös. Tehát a mű mint pusztta, résztelen egész áll szemléletünk előtt.”⁴⁵

El is érkezünk a mű anyagban történő megvalósításának konkrét lépéseihez és folyamataihoz.

„A (kézműves) művész mozdulatával »megszólít« egy anyagot, alkotó gesztusával párbeszédet kezdeményez egy közeggel, amely válaszol. Mi több, »visszabeszél«. A dialógusnak ez utóbbi eleme elengedhetetlen minden alkotóművészet számára. A természettel folytatott párbeszéd a művész számára mindenkor *conditio sine qua non* – írja Paul Klee A természet tanulmányozásának útjaiban. Ezért is több egy mű a konceptusának pusztta kivitelezésénél, alkotója számára pedig ezért érdekes a megvalósítása: a közben keletkező ellenállás, a rejtélyes és esetleges kész-tetések érkezése, a folyamatosan nyíló elágazások kibontakozása és a kezdeti szándékokkal kialakított kölcsönhatásai miatt.”⁴⁶

A technikai és digitális eszközök is végtelen lehetőség-mezőket nyitnak meg.

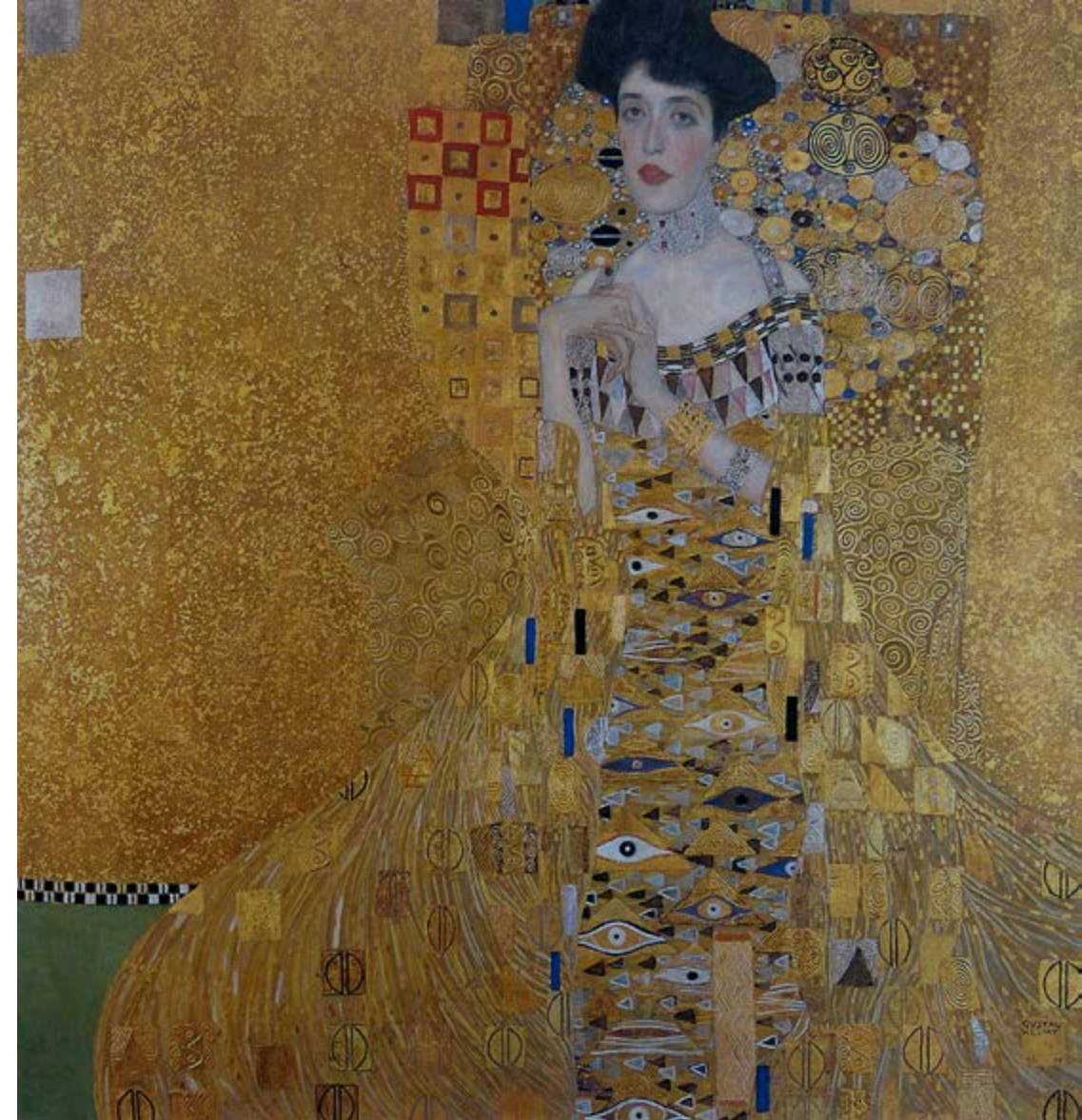
„A fényképezés a vizuális szerkesztés rendszere. Lényegében arról van szó, hogy a megfelelő helyen és megfelelő időben keretbe foglaljuk sugárkévének egy darabját. Miként a sakkban vagy az írásnál, itt is a meglevő lehetőségek közül kell választani, ám a fényképezés lehetőségeinek száma nem véges, hanem végtelen.”⁴⁷

Az eszköz beállításai a kép kivágás mellett a felvétel további variációit kínálják: mi állíthatjuk be a fókuszot, a látószöveget, a záridőt, a blendenyílást stb., digitális kamerák esetében egyéb szoftveres paramétereket is. A számítógépes művek készítésekor a felhasználó az alkalmazott hardverek és szoftverek nyújtotta lehetőségeken belül, minden egyes opció megválasztása során ugyanolyan kereszteződésben találja magát, mint a hagyományosan alkotó, ahonnan további bonyolult úthálózatok, határtalan metszéspontok és új vetületek nyílnak. A kereszteződésekben eszközölhető algoritmusváltoztatások gazdag mintázatvariációkhoz vezetnek, melyek képei mélyén gyakran ugyanazok a matematikai-fizikai összefüggések lapulnak, mint a való világ működésében, illetve vizuálisan érzékelhető jelenségeinek a hátterében is. Ezek nyilvánulnak meg az ornamentikák mintázataiban éppúgy, mint pl. Gustav Klimt dekoratív, vagy Paul Klee és Kandinszkij komponált absztrakt felületeinek formai variációiban azzal a különbséggel, hogy a hagyományos médiával ellentétben az

47 John Szarkowski nézete a fotográfiáról, idézi Susan Sontag („Idézetek kislexikona” című fejezet). Sontag, A fényképezésről, 238.

újmédia lépéseit a számítógép részben automatikusan generálja. (3-9. kép) A digitális képalkotó eszközök segítségével a virtuális valóság számtalan alternatív világmodell-variációja teremthető meg, amelyek képe *im Nu* láthatóvá válik a mindenkori interfészekben. Lev Manovich szerint az újmédia numerikus reprezentációjának (számszerű kódolás, algoritmusokkal történő programozhatóság), modularitásának (fraktális felépítés) és az automatizálásának köszönhető e képek és világok nagyszámú variálhatósága.⁴⁸ Ugyanakkor az emberi programozás, szoftverfejlesztés és vezérlés itt sem hagyható figyelmen kívül. Csepeli György emlékeztet arra, hogy a „*mesterséges intelligencia nem képes paradigmaváltó alkotásokra*”,⁴⁹ viszont „*eredeti műveket létre tud hozni*”, és alkalmas ezek nagyszámú variánsának a gyors lefuttatására.⁵⁰ Lev Manovich a szoftver fogalmát a kulturális fejlődés egészére visszavetítve állapítja meg, hogy minden kulturális tevékenység „szoftverek” használatán alapult, de a további lépést mindig ezek szabályoktól eltérő, újszerű alkalmazása tette lehetővé.⁵¹ Nem a rutin tehát, hanem az embernek egy felmerülő új igény kielégítésére adott, kreatív válasza, a képzőművészetben a megszokottól eltérő képvariáns elkészítéséhez szükséges új kulcs kimunkálása.

Az analóg média és a posztmédia esetében is a művész döntése, hogy a kereszteződésekben nyíló lehetőségek közül melyik(ek)ből építkezik tovább, és melyike(ke)t kárhóztatja örök enyészetre, mint ahogyan az is, hogy mikor érzi azt, hogy elérkezett művének befejezéséhez, amikortól leválik annak további életéről. Az út, amin az alkotó végighalad, csak a kész mű felől látszik egységesnek. Menet közben még bonyo-



lultabb, térben és időben is többszintű hálózatokról van szó, mint a valódi utak esetében, amik bármennyire is szövevényesek, előre ki vannak építve, és az utazás lineárisan megy végbe az időben. Az alkotás 4D-s, téridő színterében haladva minden egyes lépés ugyan az előzőkre épül, és így determinált, a következő azonban addig, amíg meg nem lépjük,

48 Szabó, „A »hideg szépség« megjelenése az újmédiában - Maya Brush esztétikája”

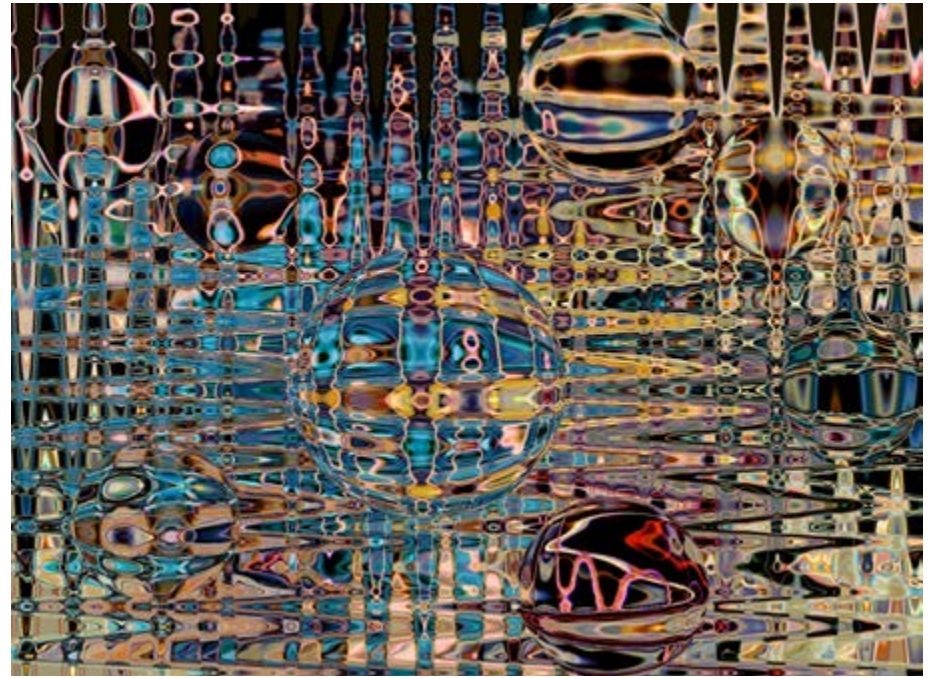
49 Csepeli György, *Ember 2.0 – A mesterséges intelligencia gazdasági és társadalmi hatásai*, (Budapest: Kossuth Kiadó, 2020), 88.

50 Csepeli, *Ember 2.0*, 88.

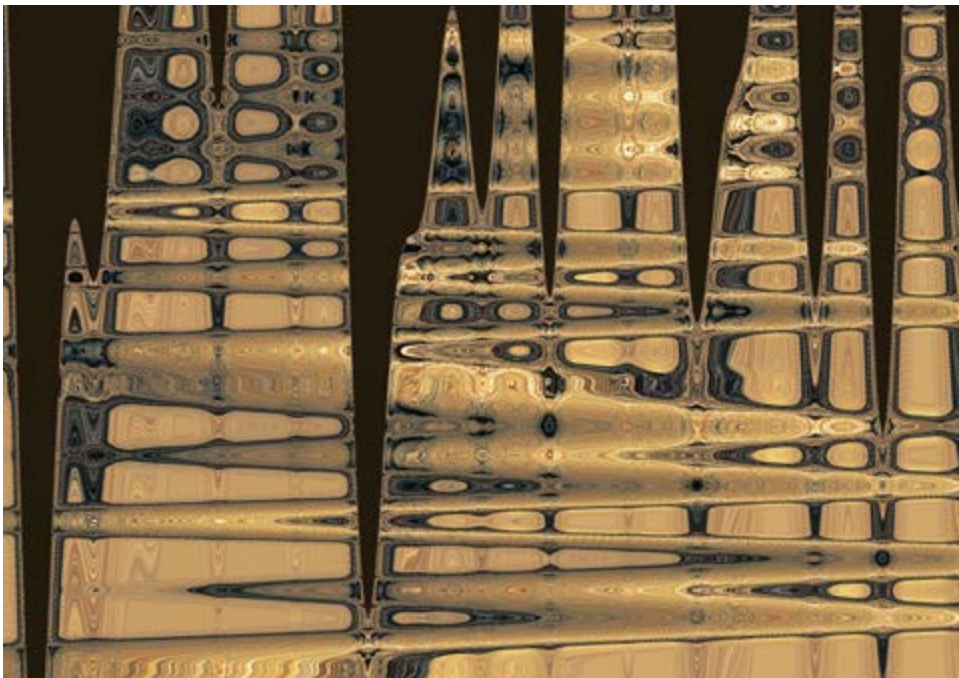
51 Lev Manovich, „Posztmédia esztétika. Krízisben a médium,” *Ex-index*, hozzáférés: 2023. 03. 16., <https://exindex.hu/nem-tema/posztmedia-esztetika/>



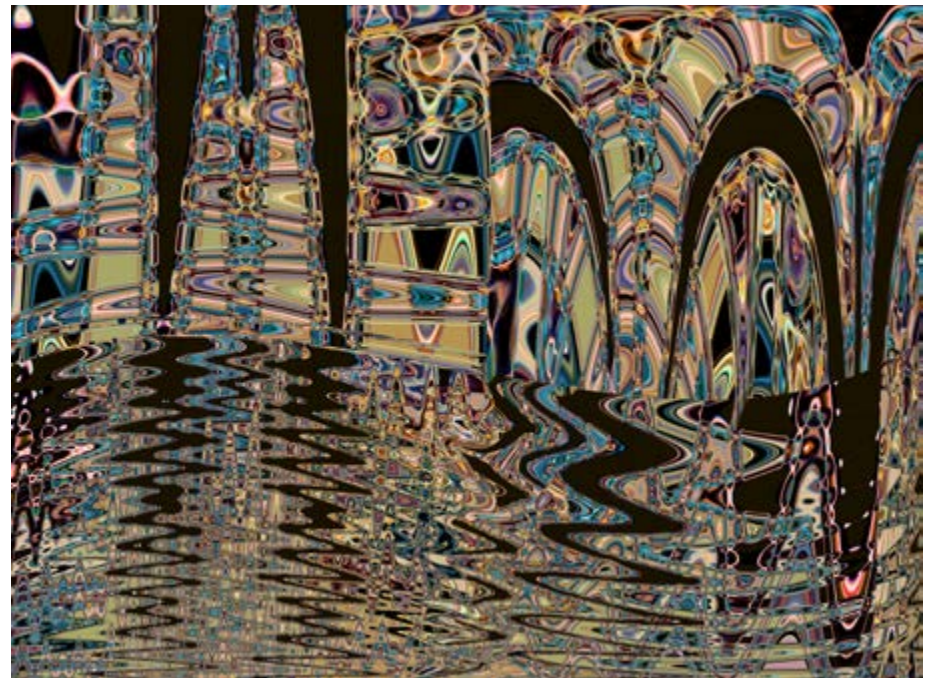
4. Lieber Erzsébet: A létező és a lehetséges IV.1., 2021, fotográfia



6. Lieber Erzsébet: Eldorado 4., 2022, elektrográfia



5. Lieber Erzsébet: A létező és a lehetséges IV.2., 2021, fotográfia



7. Lieber Erzsébet: Eldorado 1., 2022, elektrográfia

bármerre folytatódhat, és amerre lépünk, arra fog kiépülni a további, fraktálszerű útszakasz; ott keletkeznek az újabb és újabb változatok lehetőségeinek a csomópontjai és elágazásai. Ezek a lépések nem mindig tudatosulnak. A művész belehelyezkedik a folyamatokba, együtt létezik az alakuló művel, annak minden változó és állandóvá váló, minden leírható és rituálészzerű mozzanatával. Nem csak bábáskodik, hanem a mű genezisének a részévé válik. **„Ha belépünk az ihlet rögzítette valóságba, a műalkotásba, ha átadódunk a művészségének, úgy a valóság kívül rekedt elemei elvesztik létüket, létük formáját. Nem tevékenykednek, - egyszerűen nincsenek szemléletünk számára.”**⁵² Ennek egyik alapeleme az én feloldódása a keletkező műben, az ismeretlen kimenet lehetőségének is a felvállalása. Az ilyen eggyé válás – Csíkszentmihályi Mihály szavaival – „Flow élmény”. **„Az Én-tudat elvesztése Én-transzcendenciához vezethet, ahhoz az érzéshez, hogy lényünk határai az eddiginél kijebb tolódtak.”**⁵³ A határok tágítása pedig a készségek és a teljesítmények egyre magasabb szintre történő emelését eredményezi,⁵⁴ ami a művész számára nem csak újabb, hanem egyre tökéletesebb és egyetemesebb alkotások irányába nyitja meg az utat. El Kazovszkij szavaival: **„a mű soha nem az adott festőnek vagy szobrásznak a lenyomata, nem is magában az emberben jön létre, hanem az ember és az univerzum között, illetve az ember és a műve között. Mint egy prizma.”**⁵⁵ Az egyik művész a semmi földjén találja magát az ihletett állapotban, a másik úgy érzi, az időtlenbe, a végtelenbe, a lényeg birodalmába, vagy az Istenibe kapcsolódott be. Így vagy úgy, az intuitív, a kontemplatív, a verbálisan leírhatatlan és a reflektált folyamatok, illetve a szakmai kont-

roll együttesen működnek az alkotás erőterében. Lehet, hogy a semmi földje és a mindenség birodalma is egy és ugyanaz, mint a keletiek hite szerint, akik számára az üresség a minden keletkezésének az origója, a létrejövő valamik változatainak kimeríthetetlen forrása, azokról leválaszthatatlan entitás, aminek lényege a létszerűsége, nem pedig az, hogy mi minden létezhet belőle alakulóan.

Talán a legjobb művek az ideált valóban megjelenítik, minden egyes mű más-más megvilágításban.

„Egy igazi műalkotás formája olyan érzéki forma, amely érzékeinken keresztül direkte szól az értelmünkhöz is, amennyiben az alkotó elméjében az alkotás folyamatában megtisztult ideát olyan elemi erővel nyomja érzékeinkre, hogy az a saját elménkben lappangó ideát is megtisztítja és új, gazdagabb tartalommal tölti meg, olyannyira, hogy az ideát immár ideálként összehasonlítván annak silány, hamis utánzataival, akár tette is sarkall. Természetesen, ez az ideatisztogatás nem más, mint amit a görög szóval katarzisznak nevezünk. Az igazi műalkotás tehát érzékeink révén egész értelmünket és ezzel egész emberi valónkat megmozgatja.”⁵⁶

És ekkor következik be az, amit Heidegger **Lichtungnak, félfénylésnek** nevez; létrejön egy olyan törés, amikor a véges műalkotás megvilágosító ereje által számunkra is felfénylik az igazság. Almási Miklós szavaival: **„egy pillanatra valami ősi**

52 Szűts Miklós, „>... Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.« Beszélgetés El Kazovszkijjal,” hozzáférés: 2023. 03. 21., <https://elkazovszkij.hu/interjuk/nyomtatott/1065/szuts-miklos-isten-testebol-vagjuk-ki-azt-ami-leterjon-beszelgetes-el-kazovszkijjal/index.html>

56 Klima Gyula, „A lélek mint a test formája, és a művészet mint a lélek formája,” mma-mmki, hozzáférés: 2023. 03. 22., <https://www.mma-mmki.hu/kiadvany/a-lelek-mint-a-test-formaja-es-a-muveszet-mint-a-lelek-formaja/>

52 József Attila, „Irodalom és szocializmus,” Magyar-irodalom.elte, hozzáférés: 2023. 03. 16., <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/jozsefa/irodszo2.htm>

53 Csíkszentmihályi Mihály, *Flow – Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*, ford. Legéndy Szabó Edit (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1997), 103.

54 Csíkszentmihályi, *Flow*, 105.

8. Wassily Kandinsky: *Einige Kreise*, 1926, Solomon R. Guggenheim Museum, New York



megvilágosodásba kapcsolódunk be." ⁵⁷ „A nagy művek atavisztikus hatása is szomatikusan rendít meg először, s megértése is egész lényünket érinti, nem csak tudatunkat vagy esztétikai érzékünket. Az érzéki hatás egzisztenciális jellegű: kikerülhetetlen, nyelv előtti, fogalmakon túli műveltünkben ragad meg.” ⁵⁸ Az igazságnak a mű által való megnyilvánulási lehetősége meg is őrződik a műalkotások minden változatában, függetlenül attól, hogy az egyes befogadó, vagy a kor közönsége az adott pillanatban képes-e megérezni azt, azaz hogy van-e kulcsa az adott mű olvasásához. Kézenfekvő, hogy a Heideggert interpretáló Loboczky Jánosnak is a Kékszakállú herceg vára jutott eszébe hasonlatként. Balázs Béla szövegyűjtésében Judit kéri a titkok ajtajainak kinyitását és az ajtók

9. Wassily Kandinsky: Fehér vonal, 1936, Georges Pompidou Központ, Párizs

kulcsait a Kékszakállútól: „**Nyisd ki, nyisd ki! Nekem nyisd ki/ Minden ajtó legyen nyitva!**”⁵⁹

A firenzei San Marco kolostorban minden cella ajtaja ki van tárva, és mindegyik falán látható egy Fra Angelico freskó. A cellákba nem szabad belépni, csak a folyosóról tudunk bekukkantani a kötéllel elzárt helyiségekbe. A folyosókon mindenkinek lehetősége van végigmenni, minden egyes nyitott ajtón keresztül betekinteni. Vannak látogatók, akik nem veszik maguknak a fáradságot, hogy végigsétáljanak, mások bejárlák ugyan az épületet, de csak egy-két cella az, ahol úgy érzik, magukkal ragadják őket a képek, azaz a festmény, az általa megjelenített és a festő közös világa. Mi lehet az oka a művekhez való viszonyulásaink különbségeinek? Roland Barthes a fényképekkel kapcsolatban írja, de bármely műalkotásra

59 Balázs Béla, „A kékszakállú herceg vára,” Magyarulbabelben, hozzáférés: 2023. 03. 16., https://www.magyarulbabelben.net/works/hu/Balazs_Bela-1884/A_kékszakállú_herceg_vára

illeszthető a hasonlat, hogy „*az életrekeltés (animation) szóval kell jelölnöm azt a vonzódást, amely a fényképet valóban lehetővé teszi.*”⁶⁰ A kép nem „eleven”, de a nézőjét „*főllelkesíti*”.⁶¹ Pontosabban azt a nézőjét, akit képes lélekben megszólítani, akiben aztán a kép (újra) képződik. A műben felfedett létező ezen az úton, a befogadója létében, létének tényezőitől nem függetlenül válik újra, de bizonyos mértékig más formában élővé. Ottjártunkkor két szerzetes is sétált a folyosókon. Ők a záró kötéllel és a turisták zsvajával mit sem törődve, átszellemülten időztek a művek univerzumában. Mi történhetett velük? Lehetséges, hogy a létezőhöz vezető utak valóban megnyílnak az alkotások által, és a hit emberei számára nem szimplán rövid időre villant fel az el nem rejtetté váló létező végső igazsága, nekik folyamatosan világolt, ők a létezőben lakoztak? A kérdéssel a labda fel van adva, és ameddig a magasban pörög, addig leütésének számtalan variációja lehetséges. De vajon mi dönti el, hogy melyik a legoptimálisabb vagy a legigazabb? Professzionalitás, hit, pillanatnyi intuíció? Vagy ezek keverékének valamelyik variánsa?

Ezt a dolgot Platónnak a festészetről vallott lesújtó nézetével kezdtük. Vajon 2500 év távlatából, Heidegger művészetfelfogását is figyelembe véve miként gondolkodjunk róla? Hetedik levelében maga Platón írja a Létező megismerésével kapcsolatban, hogy amit az ember „*szellemével megfogott*”⁶², „*a végső belátást nem lehet szavakkal kifejezni*”; „*egyszerre csak felvillan a lélekben – akárcsak egy kipattanó szikra által keltett világosság – s azután már önmagától fejlődik tovább.*”⁶³ A megismerés lépéseivel „*való szakadatlan foglalkozás, amely lépésről lépésre halad rajtuk keresztül, és az elért*

fokról mindig az előbbire is visszatekint, hozhatja létre végül a természeténél fogva kiváló dolog (azaz az igazi létező) megismerését a természeténél fogva kiváló lélekben.”⁶⁴ Nem hasonló történik-e a műalkotás megalkotásával és azon keresztül, amikor a szavakkal nem kifejezhető létező a művész léte által a műben el nem rejtetté válik, majd a befogadó létében újra létesül, mint valami „*világosság – s azután már önmagától fejlődik tovább.*”? Lehet, hogy a létező igazságának életre keltése és megtörténésének a felkínálása minden valódi műalkotás inherens tulajdonsága, függetlenül attól, hogy rányitja-e, vagy mikor nyitja rá valaki az ajtót? Heidegger is felteszi a kérdést: „*Egyáltalán, megtörténhet-e az igazság, és lehet-e történeti? Hiszen az igazság, úgy véljük, valami időtlen és időfeletti kell legyen.*”⁶⁵ A műalkotás maga is, lett légyen bármilyen a formája, – ahogyan El Kazovszkij fogalmazott több, vele készült interjúban – *végtelen*.⁶⁶ Behatol az egyetemesbe, és megnyit egy előtte még nem létezett, de lehetséges, határok nélküli, és így – elvben – mindenki számára hozzáférhető világegyetemet. Itt érhető tetten a legplasztikusabban a művészi univerzum fogalma, ami egyszerre utal a műben el nem rejtetté váló létező univerzális igazságára, valamint a lélek univerzalizálására; a művészet azon sajátosságára, hogy műalkotásainak variánsai, a bennük lévő állandó változó mozzanatainak, illetve ezen változók állandóságának egysége az univerzum, az emberi lélek és a művészet dimenzióit átfedésbe hozhatják, általuk ezek a létmódok számtalan metszésponton találkozhatnak, ütközhetnek, vagy eggyé is válhatnak.

60 Roland Barthes, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000), 24.

61 Barthes, *Világoskamra*, 24.

62 Platón, „Hetedik levél”, 343a ford. Faragó László, in *Platón összes művei III.*, szerk. Zsolt Angéla (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 1068.

63 Platón, „Hetedik levél”, 341c-d 1066.

64 Platón, „Hetedik levél”, 343d-e 1069.

65 Heidegger, „A műalkotás eredete”, 27.

66 El Kazovszkij több interjúban is utal arra, hogy a művészeti alkotás végtelen. Pl. Szűts, „»... Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.« Beszélgetés El Kazovszkijjal.”

Bibliográfia

Adorno, Theodor, W. Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1970.

Almási Miklós. *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában.* Budapest: Helikon Könyvkiadó, 2003.

Balázs Béla. „A kékszakkállú herceg vára.” Magyarulbabelben, hozzáférés: 2023. 03. 16. https://www.magyarul-babelben.net/works/hu/Bal%C3%A1zs_B%C3%A9la-1884/A_k%C3%A9ksz%C3%A1ll%C3%BA_herceg_v%C3%A1ra

Barthes, Roland. *Világoskamra.* Fordította Ferch Magda. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.

Bergson, Henri. *Teremtő fejlődés.* Fordította Dienes Valéria. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1930.

Csepeli György. *Ember 2.0 A mesterséges intelligencia gazdasági és társadalmi hatásai.* Budapest: Kossuth Kiadó, 2020.

Csikszentmihályi Mihály. *Flow Az áramlat A tökéletes élmény pszichológiája.* Fordította Legéndyné Szabó Edit. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1997.

Danto, Arthur C. „Történetek a művészet végéről.” In *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről*, szerk. Perneczky Géza, 183–192. Budapest: Kézirat, 1999.

Danto, Arthur C. „Történetek a művészet végéről,” Fordította Perneczky Géza. In: *A művészet vége? Európai füzetek, első szám*, szerk. Perneczky Géza, 67–82. Budapest: 1999.

Dempsey, Amy. *A modern művészet története. Stílusok + Iskolák + Mozgalmak.* Budapest: Corvina Kiadó, 2020.

Dempsey, Amy. *A modern művészet története. Stílusok + Iskolák + Mozgalmak.* Fordította Szekeres Andrea, Szikra Renóta. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 2003.

Feick, Hildegard. *Index zu Heideggers »Sein und Zeit«.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968.

„Fogalomtár etika szakosoknak. Sensus communis.” Mmi.elte, hozzáférés: 2023. 03. 16. http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index59dd.html?option=com_tanelem&id_tanelem=507&tip=0

Gadamer, Hans-Georg. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Második, javított kiadás. Fordította Bonyhai Gábor. Budapest: Osiris, 2003.

Gombrich, E. H. „Illúzió és művészet.” Fordította Falvai Mihály. In *Illúzió a természetben és a művészetben*, szerk. Gregory, R. L., Gombrich, E. H., 197–246. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1982.

Gombrich, E. H. *Művészet és illúzió.* Fordította Szabó Árpád. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1972.

Heidegger, Martin. „A műalkotás eredete.” Fordította Bacsó Béla. In *Rejtektutak*, szerk. Pongrácz Tibor, 9–65. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.

Higgins, Dick. „Az öt művészettörténeti tradíció, esszé.” artpool, hozzáférés: 2023. 03. 16. <https://artpool.hu/Fluxus/Higgins/tradicio.html>

Hockney, David, Gayford, Martin. *A képek története a barlangtól a monitorig.* Fordította Seps László. Budapest: Scolar Kiadó, 2021.

József Attila. „Irodalom és szocializmus.” In *József Attila Összes tanulmánya és cikke 1930–1937.* Első kötet, szerk. Tverdota György és Veres András, 104–155. Budapest: József Attila Társaság – L'Harmattan Kiadó, 2018.

József Attila. „Irodalom és szocializmus.” Magyar-irodalom.elte, hozzáférés: 2023. 03. 16. <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/jozsefa/irodszo2.htm>

Keserü Katalin. *Emlékezés a kortárs művészetben.* Budapest: Noran Kiadó, 1998.

Klíma Gyula. „A lélek mint a test formája, és a művészet mint a lélek formája.” mma-mmki, hozzáférés: 2023. 03.22. <https://www.mma-mmki.hu/kiadvany/a-lelek-mint-a-test-formaja-es-a-muveszet-mint-a-lelek-formaja/>

Loboczky János. „A műalkotás lét-értelme Heidegger művészetfilozófiájában.” Uni-eszterhazy, hozzáférés: 2023. 03. 16. http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/1879/1/81-99_Loboczky.pdf

Manovich, Lev. „Posztmédia esztétika. Krízisben a médium.” Exindex, 2004. március 9., hozzáférés: 2023. 03. 16. <https://exindex.hu/nem-tema/posztmedia-esztetika/>

Németh Lajos. *A művészet sorsfordulója.* Budapest: Ciceró Kiadó, 1999.

Platón. „Állam.” Fordította Szabó Miklós. In *Platón összes művei II.*, szerk. Zsolt Angéla, 5–710. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.

Platón. „Hetedik levél.” Fordította Faragó László. In *Platón összes művei III.*, szerk. Zsolt Angéla, 1038–1083. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.

Sontag, Susan. *A fényképezésről.* Fordította Nemes Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.

Szabó Viktória. „A »hideg szépség« megjelenése az újmédiában - Moya Brush esztétikája.” pte.hu, hozzáférés: 2023. 03. 16. http://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/iv_jmdia_jmdiamvszet_posztmdia-esztika.html

Szűts Miklós. „»...Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.« Beszélgetés El Kazovszkijjal.” Elkazovszkij, hozzáférés: 2023. 03. 21. <https://elkazovszkij.hu/interjuk/nyomtatott/1065/szuts-miklos-isten-testebol-vagjuk-ki-azt-ami-letrejon-beszeltetes-el-kazovszkijjal/index.html>

Takács-Nagy Gábor. „»Mozart – akárcsak Petőfi – valójában egy nagyra nőtt gyermek volt.«” Papageno, 2022. március 15., hozzáférés: 2023. 03. 16. https://papageno.hu/blogok/mozart-planet/2022/03/takacs-nagy-gabor-mozart-akarcsak-petofi-valojaban-egy-nagyra-nott-gyermek-volt/?fbclid=IwAR0dhcUXN0nWS1Yj9vJ_kGhuFIBeEJb2J_Kol5M-r1zE1MqorKuJwE-h9i

Tillmann József Attila. „Inter média.” In: *Távkeretek A nyugalom tengerén túl*, 65–72. Budapest: Kijórat Kiadó, 1997.