

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

KONKRÉT METAFIZIKA

Különböző korok műalkotásainak metafizikai vonatkozásai, avagy mi szükséges ahhoz, hogy egy puszta tárgy művészetté váljon.

NAGY BARBARA

2014

Témavezető: Prof. Emerita MAURER DÓRA

“Aki fél, ne menjen az erdőbe. De mindannyian az erdőben vagyunk. Mindenki másként és másutt.”
(Franz Kafka)

Tartalomjegyzék

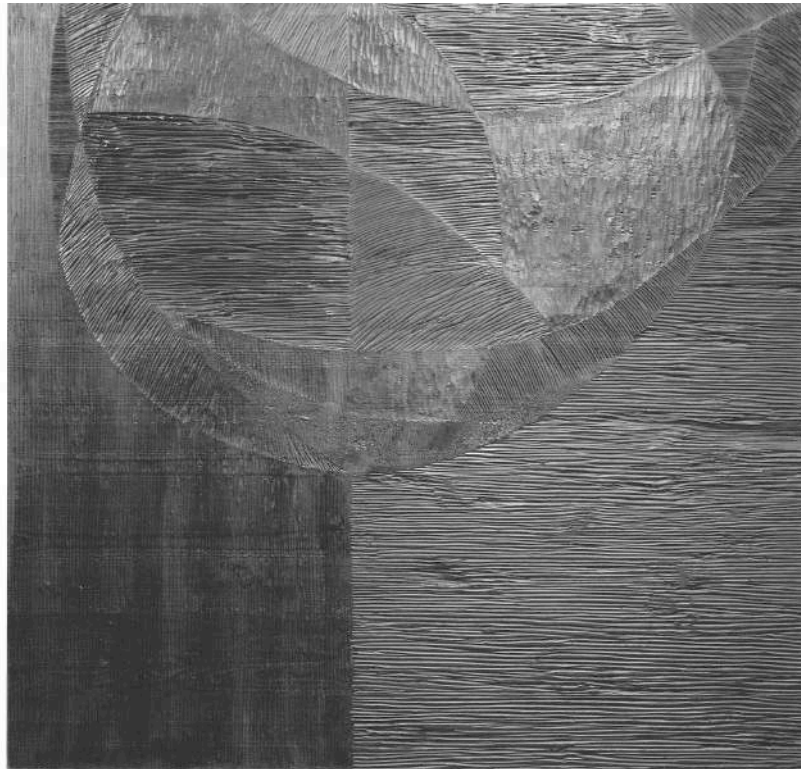
| | |
|---|----|
| 1. fejezet: ELINDULÁS | |
| 1/1 Szellemi fény | 5 |
| 2. fejezet: A FÉNY FELÉ FORDULÁS | |
| 2/1 Barlanghasonlat | 9 |
| 2/2 Platón barlangjában | 12 |
| 2/3 Egy kis fénytörténe | 14 |
| 2/4 A fekete szín történet | 21 |
| 2/5 Fény felé fordulás a fekete szín segítségével | 24 |
| 3. fejezet: MEGTORPANÁS A KÖDBEN | |
| 3/1 Mi az a metafizika? | 27 |
| 3/2 A nagy létsémák. Egy kis metafizikatörténet | 29 |
| 3/3 Metafizikai problémák | 37 |
| 4. fejezet: HATÁRON | |
| 4/1 Fatáblák | 65 |
| 4/2 Határ-Sáv | 69 |
| 4/3 Megkötözve | 74 |
| 4/4 Fagy | 76 |
| 5. fejezet: A BELÁTHATATLAN TENGER | |
| 5/1 Viharban | 81 |
| 5/2 Hamisítás? | 82 |
| 5/3 A közhely színeváltozása | 86 |
| 5/4 Hajótörés nézővel: A metaforákról | 92 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 6. fejezet: MAGAS HEGYRŐL LETEKINTVE | |
| 6/1 Maurer Dóra | 95 |
| 6/2 Caspar David Friedrich | 98 |
| 6/3 Marcel Duchamp | 101 |
| 6/4 Csörgő Attila | 104 |
| 6/5 Ad Reinhardt | 106 |
| 7. fejezet: VISSZAFORDULÁS | 110 |
| 8. fejezet: MEGÉRKEZÉS? | |
| IRODALOMJEGYZÉK | 116 |
| SZAKMAI ÉLETRAJZ | 120 |

1. fejezet: ELINDULÁS

Metszett fekete fatáblákat készítek, melyek a fénynek mind filozófiai, mind konkrét fizikai szerepeivel és változásaival foglalkoznak. A metszés mélysége, iránya, és a felület monokróm feketére befestett színe által a fény „vándorlását” követhetjük nyomon.

A fekete szín, mely elnyeli a fényt, itt ezeken a metszett fatáblákon a metszés struktúrájából adódóan: megjeleníti ezt a „fényvándorlást”. A néző helyváltoztatásai és a súrlófény által a képek mindig más és más fényállapotot jelenítenek meg. Ezzel a „fényrögzítéssel” foglalkoznak azok a kép-párok is (pl. Fény-Kép I.-II.), melyeken az „elsőn” kialakult pillanatnyi fény-állapotot rögzítem a következőbe, az ezen létrejövőt, pedig egy ezután következő fatáblán.



Nagy Barbara: Fény-Kép I. (metszett fa, festve, 110 x 110 cm, 2005)

A pillanatnyiség és elmúlás rögzítése ez, egy olyan nyitott mű révén, mely a néző belépése által nyeri el konkrét értelmét, egy itt és most aktuális olvasatot, egy előlépést, mely a kép esetleges későbbi megközelítéskor, teljesen más értelmeket nyerhet. Mint mikor az ember több év múlva újraolvas egy könyvet, és a mű újra és újra, más és más olvasatokkal telítődik az idők folyamán.

Ahogy a szem feltárja a kép különböző aspektusait, úgy mutatják meg a különböző fényviszonyokba került munkák önnön létlehetőségeik „változatát”. A kép nem egy lezárult entitás. Folyamatosan változik a néző/hely változtatásával,

gondolkodásának és érzelmeinek különböző módosulásai révén újabb és újabb rétegek rakódhatnak rá, vagy épp tisztulhat a műről alkotott elképzeléseink halmaza.

Amit az előbb nem láttunk, a következő pillanatban láthatóvá/érthetővé válik. Felfedi önmaga természetét. Lelepleződik. Megmutatkozik.

A metszett fatábla, mint valami nyomódúc, nem kerül nyomtatásra, ezek a fatáblák egyértelműen a festészeti hagyományba beágyazottan jelennek meg: tehát táblaképként, nem grafikaként és nem is reliefként vannak jelen. A fa ellenállása és a vésés mélysége és ereje miatt – ahol a vésőnyomok az ecset nyomait testesítik meg számomra (radikálisabb módon) – van szükségem erre az anyagra. A fa természetes csomói, erezete által egy tudatosan irányított expresszivitást tudok elérni, mely a vésés mélysége révén, és a fekete szín ellenére előhív különböző fényviszonyokat. Fontos lesz így a képen belüli egyensúly, a ritmus, és az, hogy a különböző rétegek valamiképpen összekapcsolódjanak. Mint egy zeneműben.

A művészet léte az, ami foglalkoztat. A határ, ahogy egy puszta tárgyból műalkotás válik. Ezt a határt szeretném ebben az írásban megvizsgálni. Azt, amely talán a fénnel áll összefüggésben. És a metafizikával. Az is előfordulhat, hogy a végére kiderül, mindez csak az én szubjektív metafizikám volt. Vagy épp a koré, melyben az adott művek keletkeztek. Dehát mindannyian kusza és nehezen áttekinthető erdőben vagyunk, mégha másként és másutt is. Fogadjanak el kísérőnek, ezen az erdei sétán, és lépünk mindig egy kis lépéssel – ha nem is előre, és ha bizonytalan léptekkel is, de – tovább.

1/1 Szellemi fény

A metszett fekete fatáblával kezdődik a fénnel való foglalatosságom, mert ezeken a munkákon előfordulhatnak olyan fényállapotok, melyeken nem látszanak a vésőnyomok, csak egy monokróm fekete négyzetes forma. Minden a „megvilágítástól”, a művek megvilágítottságától függ. Itt már elsősorban nem fizikai fényről beszélünk.

Az antik filozófiában a fény ragyogásával hozták összefüggésbe a lét metafizikai okainak legmagasabb szintű megértését.¹ Plótinosz úgy beszél a művészetéről, mint ami képes a mindennapi érzékelés feletti dolgok megragadására és az Egy megközelítésére. Ezért egy valódi műalkotás lényegileg tartalmaz metafizikát, mely elválasztandó az egyszerű tárgyak által is kiváltható, esztétikai formák okozta élvezettől.

Plótinosz szerint, ha az ember megpillantja a titokzatos Egyet, akkor nem nézi a világot, hanem „a nézés fénnel tölti el a szemét, és a fény nem arra szolgál, hogy valami más láthatóvá váljon, hanem maga a fény az, amit lát”.²

Plótinosz, és vele a neoplatonizmus, a transzcendencia és az immanencia kettősségének áthidalásán dolgozik, a lét egységét és teljességét megragadó metafizikán és teológián. A fény testetlen, forma, azaz szellemi való de egyben tényleges és látható. Az örök Egyből árad ki, emanálódik a világ, hasonlóan ahhoz, ahogy a Napból a földi fény, csak metafizikai értelemben.

1 Páldi Livia: A monokróm kaland. In *A szín önálló élete*. Műcsarnok, Budapest, 2002, 15. o.

2 Földényi F. László: *A medúza pillantása*. Kalligram, Budapest, 2013, 110. o.

A fény mindent bevilágít anélkül, hogy forrásának, az Egy-nek ki kellene lépnie önmagából, mint teljességből, vagy keverednie kellene az anyaggal és a megvilágítottal. Amit az egyes létező a maga létében a Lét-Egyből tükröz, az bekerül más lelkek tükörképeibe, így épül fel a létezők rendjét alkotó fénymetafizikai struktúra. Az egyedi képes megvilágosulni és másokat is megvilágosítani, mintegy megsokszorozni a fényt, hiszen végső soron az első fényforrásból származik és működése azzal analóg, azaz teremtő. Az igaz látás az Egyet nézi. Az első fény így „önmagára áradó világosság”, hisz’ a mi megismerésünkben is ő a megismerő: ő a megközelíthetetlen, mégis láthatóvá váló istenség, az értelem fényét is meghaladó fény, míg a sötétség a látás hiányával és az anyaggal azonos.³

„A logosz, bár benne van a cselekvésben és irányítja azt, magával a cselekvéssel nem azonos. A természet számára lenni ugyanaz, mint alkotni: hiszen ő szemlélődés, szemlélet és logosz (...) éppen ezért válik alkotóvá is, mert ő ez a három dolog. Így az alkotás számunkra szemlélődésnek bizonyult. (...) mivel szemlél, egyúttal alkot.”⁴

A szemlélődés sajátos plótinuszi fogalom, közvetlen úton nyert ismeretgyarapodást, és jelent számára, Plótinosz az egész természetre kiterjeszt, (míg például Arisztotelész ugyanezt értelmi megismerésnek tartja.)

„Teremteni ugyanis azt jelenti: valami formát hozni létre, ez pedig azt jelenti: mindent szemlélődéssel tölteni.”⁴ Számára minden játék és minden művészi alkotómunka szemlélődés.

„Az érzékelhető mindig az érzékelés előtti teremti meg. Ha valaki viszont azért nézné le a művészeteket, mert azok a természetet utánozzák, akkor annak először is azt kell megmondani, hogy a természet szépségei is mást utánoznak. De különben tudnunk kell, hogy a művészetek a látottat nem egyszerűen utánozzák, hanem felemelkednek egészen a logoszhoz, ahonnan a természet származik. Azután még azt is megmondhatjuk, hogy a művészetek önmagukból is sokat adnak ahhoz, amit utánoznak. Ők ugyanis miután a szépség birtokában vannak, mindahhoz, ami ebben fogatékos, hozzátesznek belőle valamit...”⁵

„Amíg az idea a műtárgyon kívül van, semmi szépséget sem látunk, de mihelyt belekerül, fellelkesít minket.”⁶

„Maga részéről a lélek a négy elemnek is megadta a világ formáját, ezzel szemben a lélek számára az ész lett a logoszok szolgáltatója, úgy ahogy a művészek lelkébe is a művészetekből kerülnek a tevékenységre készítő logoszok.”⁷

3 Plótinosz: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1968.

4 Plótinosz: *A szépről és a jóról. Istenről és a hozzá vezető utakról*. Farkas Lőrinc Imre Kiadó, Budapest, 1998, 66.o.

5 Uo. 26. o.

6 Uo. 27. o.

7 Uo. 77. o.

Plótinosz nagyon jól látja azt, amit keresni vélek ebben a dolgozaban. Mi az, ha egyáltalán van ilyen, ami „belekerül” egy műalkotásba, mi köze van ehhez a művésznek, és magának a művészeti munkának (a „csinálásnak”)?

Plótinoszhoz visszatérek még a fényel és Platón barlanghasonlatával kapcsolatosan.

A XVIII. század elején, a cambridge-i platonisták köréből, Antony Ashley Cooper fogalmazza újra az antik gondolatot, miszerint a művészet célja egy magasabb metafizikai valóság megmutatása, és ezzel újra a filozófiai köztudat részévé teszi a problémát.⁸

Tudunk-e ma metafizikáról beszélni? Létezik-e még ez a tartománya a létezésnek? Mármint létezik-e a *mi számunkra*?

„Mi, 21. századi emberek, elveszítettük a kapcsolatunkat a metafizikai tartománnyal, saját metafizikai tartományainkkal, de ettől ezek még nem szűntek meg.”

„Vagyis: aki azt állítja, létezik metafizikai tartomány, az nem áll messze az igazságtól. Aki pedig azt mondja, nem létezik, az sem áll messze tőle – s ez azért van így, mert ők ketten nem ugyanazon a ponton állnak. Viszont ugyanakkora, azaz irgalmatlanul közeli távolságra a metafizikai tartománytól.”⁹

„A fény, ami bennünk van, láthatóvá kell hogy váljék.” – mondja Plótinosz.¹⁰

Próbáljuk ezt a fényt egy barlangon átjutva megvizsgálni, talán kiderül, van-e valami köze ennek a bennünk lévő fénynek a művészethez vagy épp a metafizikához.

Platón az Állam c. művében a fénymetaforát nem kiindulópontként használja, hanem egy hosszú argumentum végén bevezeti, majd a nap-, a vonal-, és a barlanghasonlatokon keresztül dolgozza ki a fény metafizikáját. A szellemi fény az érzékelhető fényt logikailag és ontológiailag is megelőzi.¹¹

8 Páldi: i. m. 14–15. o.

9 Krasznahorkai László: *Nem kérdez, nem válaszol*. Magvető, Budapest, 2012, 124–125. o.

10 Plótinosz: *A szépről és a jóról. Istenről és a hozzá vezető utakról*. Farkas Lőrinc Imre kiadó, 1998, 178. o.

11 Geréby György: *A tudás fénye. Café Bábel*, 1997/25, 14. o.

2. fejezet: A FÉNY FELÉ FORDULÁS

2/1 Barlanghasonlat

A látható dolog és a látó között egy harmadik elemre, a fényre, és ehhez pedig a Napra van szükség. Ahogy a látható dolog viszonyul a látáshoz, úgy viszonyul a tudás a tudható dolgokhoz. A megértés az a harmadik dolog, melynek fényében a jó ideája megragadatóvá válik.

Amíg a naphasonlat elválasztotta a láthatót az értelemmel felfoghatótól, addig a vonalhasonlat összeköti ezt a két világot. Ezáltal az értelem rendje a világosság rendjével kerül egyenes összefüggésbe. A fény ereje lesz minden megvilágosodás előfeltétele.¹

Ekkor következik a harmadik kép: a barlanghasonlat, melyről számos elemzést és értekezést írtak, így én csak röviden vázolnám ezt a különös hasonlatot. Szókratész azt mondta társainak, képzeljenek el embereket, akik lábuknál és nyakuknál megkötözve ülnek egy barlangban, annak hátsó falát nézve. A barlang bejáratában – amit ők nem látnak közvetlenül – tűz ég. A tűz és a megkötözöttek között út vezet, ahol különös bábjátékosok tárgyakat visznek, és a tűz őket nem, csak a tárgyakat vetíti ki a megkötözöttek szeme elé a falra. A bábosok még beszélgetnek is, így a barlang fala visszhangzik. A megkötözött emberek nem gondolhatnak mást, mint hogy a bábok, tehát maguk az árnyékok beszélnek. A barlanglakóknak az árnyékok jelentik az igazságot. A hasonlat a kötelékeiből kiszabaduló ember útjával folytatódik. Felállítják, és megláthatja azt, amit eddig nem látott, mégpedig azt, hogy az árnyék nem maga a valóság. Aztán elindulhatna felfelé, a világosság és a fény irányába. Fent megszenvedti a napsütést, elvakítja a fény, nem lát semmit. Először a vízben tükröződő dolgokat szemléli, csak ezután kezdi magukat a dolgokat is megismerni, majd magát a napot is képes lesz látni.

Platón saját értelmezésében a barlanghasonlatot, a sötétségből a világosságra jutó ember képét, a naphasonlatra kell alkalmazni. A látás által megismerhető világ a börtönlakáshoz hasonlít, a benne lévő tűz fénye pedig a látható nap erejéhez. A felmenetel és a fent lévő dolgok szemlélése, a léleknek a gondolat világába való felemelkedésével egyenlő, így lesz a megismerhető dolgok között a végső jó ideája.

Plótinosz így ír erről: *“És a barlang nála [Platónnál] a mi világunkat jelenti szerintem, ahol a bilincsek leoldását, és a barlangból való felmenetelt a lélek számára az értelmi világ felé haladást jelenti.”²*

“Az emberi lélek, amelyről [Platón] azt mondja, hogy teljesen benne van a testben (...) Ezért a test az ő számára bilincset és sirt jelent, a világ pedig börtönt és barlangot.”³

¹ www. Gereby_Gyorgy_05_A_feny_teologiaja, 6. o.

² Uo. 6. o.

³ Uo. 6. o.

“Elhullatja szárnyait [a lélek], és a test bilincseibe jut. Most hogy leaset, elkapták és bilincsbe verték. Most csak az érzékelés útján tud cselekedni, mivel abban, hogy az ész útján tegye ezt-kezdetben legalább-megakadályozták. Ezt úgy mondták róla [ti. Platón], hogy el van temetve [itt a földön] és barlangban van. De ha visszafordul az értelmi belátás felé, akkor a kötelékei megoldódnak.”

“Pedig a görögök tudták egész világosan, és dagályosság nélkül ki is mondták, hogy a barlangból van felemelkedés, amely amint lassanként előrehalad, mindinkább egy igazibb, teljesebb látássá válik.”⁴

A hagyományosan elfogadott értelmezés nem tartja kérdésesnek, hogy Platón e hasonlatokban dolgozta ki a fény metafizikáját. A szellemi fény az érzékelhető fénnel logikailag és ontológiailag is összekapcsolódik. Az ember nemcsak lát, hanem tud is.

“A gondolkodás nem egyéb, mint látó látás.” – mondja Plótinosz.⁵

Az érzékelés és a tudás kapcsolata áll a látható és a szellemi fény viszonya között. A fény a fenti analógia alapján válik az igazi lét, az érzékelésnél magasabb rendű tudás metaforájává. A tudás viszont, lévén veridikus (“csak az igaz tudható”), az igazsággal függ össze, ami az ideákhoz vezet, mert feltételezi azokat. Így válik érthetővé, hogy a tudás fokozatain keresztül kell felemelkedni az igazi élethez. Ezen túl azonban valóban számos kérdés marad nyitva.⁶

A fény és a barlangból való feljutás metaforája számos kérdést nyitva hagy, talányossá téve a gondolatot, és megengedve az egyéni “megfejtéseket”. Milyen fény is ez, valami transzcendens, megfoghatatlan érzet, vagy “csak” a tudás metaforája?

Mi volt a célja Platónnak ezzel a különleges és lebegtető gondolattal? Miért indul el a barlanglakó a fény felé, miért pont ő és nem a szomszédja? Mi valójában ez a fény felé vezető út? Valami tárgyilagos, a tudáshoz és az igazsághoz (ideákhoz) eljutó mozgás hasonlata, vagy esetleg az Istenhez vezető út lenne?

Mi a barlang valójában? Az egész érzéki világ? Az emberi szellem világa? Kik a barlanglakók? Az egész emberiség, vagy csak egy kisebb: tudásra vágyó része? Hogyan jutottak a barlangba? Miért áll fel a megkötözött ember, hisz' társai kinevetik, hazugnak tartják majd? Ki bírja rá arra, hogy a fény felé mozdulást, a kilépést válassza? Miért jön vissza? Mi a fenti nap? A Nap nevű égitest, a Jó ideája, vagy Isten?

⁴ Plótinosz: *A szépről és a jóról, Istenről és a hozzá vezető utakról*. Farkas Lőrinc Imre Kiadó, 1998, 162–165. o.

⁵ Uo. 52. o.

⁶ www.Gereby_Gyorgy_05_A_feny_teologiaja, 7. o.

Geréby György a barlanghasonlatól írt értekezésében ezt állítja:

“Mint Platón maga hangsúlyozza, a naphasonlat egy aránypár. (...) Ahogy a látható dolog és a látási képesség kapcsolódik a naphoz, úgy kapcsolódik az érthető dolog és az értelmi képesség a szellemi naphoz. Következik, hogy ha a látható megfelel az érthetőnek, a látási képesség pedig az értelmi képességnek, akkor a látható napnak is valami hasonló dolog, adott esetben a szellemi nap kell hogy megfeleljen. (...) Ebből egyfajta tétel is következik: ha a látható nap olyan, hogy a tényleges látás neki köszönheti létezését, akkor ugyanez igaz a szellemi nap és a tényleges tudás viszonyában is.

A naphasonlat azt is feltételezi, hogy kétféle látási szint van. A tudás úgy látás, hogy valójában nem az, mert nem testi szemekkel történik. Az érzékelés és a tudás Platón szerint analóg, de nem azonos. (...) Mármost ahhoz, hogy a tudni képes és a tudható az igazságban összekapcsolódjék, valamiféle harmadik dologra, mint láttuk, az értelmi fényre van szükség, azaz arra, ami a kettőt egymáshoz engedi, illetve a kettő közötti kapcsolatot létrehozza. (...) A vonalhasonlat az ismeret megbízhatóságát arányba állítja a fényből való részesedéssel. Az érzékelés és a megismerés világa hasonló, mert a kettő között létezik arány, ez pedig a világosság, a megismerés és az igazság aránya.

A barlanghasonlat ebből láthatóan nem független hasonlat, hanem az érzéki és a szellemi közötti arányos viszony egy lehetséges összekapcsolódásának megjelenítése, ha tetszik értelmezése vagy alkalmazása, amely persze a maga részéről szintén sokértelmű. (...)

A hasonlatsor platóni formája egy absztrakt séma, amelynek nem is kell “megmondania”, hogy mi a barlang, és ki a fogoly, hogy mi a fénynek az ontológiája, és mi az árnyék a falon. A három hasonlat egy struktúrát dolgoz ki, fogalmak egymásra vonatkoztatásának rendszerét, ha tetszik egy olyan fogalmi sémát, amely minden hasonló szerkezetű gondolat kifejezésére alkalmas, és amely funkcionálisan bármely hasonló összefüggésrendszer elemeit rendezi. A képletet az értelmezőnek kell az aktuális értékekkel kitöltenie. A hasonlatoknak nem önmagukban van értelmük, hanem adott interpretációjukkal, alkalmazásukkal együtt.”⁷

A barlanghasonlat számomra a fényre jutásról szól. Arról, hogy egy bármilyen létező (ez lehet egy ember és lehet egy puszta tárgy vagy valamilyen állapot) fénnel telítődik, és ezáltal átlép a valódi létezésébe. Ez lehet a tudás egy állapota, lehet vallási megközelítésben egy Istenhez vezető út, és lehet egy puszta tárgy műalkotásként való telítődése.

A lebegtetés, az hogy ezt a problémát vagy ezt az eseményt Platón valójában nem bontja ki egyértelmű, egybevág a létezés bizonytalanságával, a hit megfoghatatlanságával, és egy műalkotás műként való létezésével.

A lebegés jót tesz mindhármuknak, hisz’ épp ettől a lebegéstől nyeri el mindenki számára a megfelelő gondolati, érzelmi, érzéki szintet.

⁷ www.Gereby_Gorgy_05_A_feny_teologiaja, 8–9. o.

2/2 Platón barlangjában



Platón barlangjában (installáció, 2007)

Az általam készített installáció (Platón barlangjában) éppúgy ezt a fokozatos kialakulást érte meg. Az egyes videók között évek teltek el, és országok változó benyomásai (Ausztria 2003, Németország 2005.) változtak valamiféle közös gondolati sejtéssé, és ez kötötte össze a két különböző videó mégis hasonló tartalmát (a folyóban vergődő megkötözött bólya helyzetét és a berlini metróból ki és beszálló emberek fényre, illetve a sötétbe való visszakerülését) egy harmadik installációs elemmel, a félgömbszerűen felrakott tűzifák "barlangjával", amelyből tűz pattogása hallatszott.

Számomra a barlanghasonlat és a fényre kerülés minden műalkotásnak a sajátja. Ez az, ami elválasztja a hamisítványt az eredetitől, és a látszattól, felületes vegetálástól különböző valódi életet ad. Ez a fizikai fény számomra elsősorban: szellemi. Ezért a fényre kerülésért, jutásért festem feketére az általam készített fatáblákat, hogy megvizsgáljam, vajon a fekete sötétség ellenére is képes-e egyáltalán valamilyen fényállapotba kerülni. Képes-e műként létezni, vagy csak egy holt fekete tábla marad, valamiféle felületi vésőnyomokkal.



Platón barlangjában (kép a videóból, 2007)



Platón barlangjában (kép a videóból, 2007)

2/3 Egy kis fénytörténet

A görögöknél a tudás a látáshoz kapcsolódik, ami például a perzsák ugyanúgy fényközpontú szemléletével teljesen ellentétes. Az Ószövetség viszont a látással szemben a hallásra helyezi a hangsúlyt. Ezt mondja a 27. zsoltár: *”Az Úr az én világosságom.” Az Úr itt az ígéret ura, a hallásé, és nem a látásé, hisz’ fülünket nem csukhatjuk be úgy, mint szemünket. Az ígéretet tevő bizonyosságán alapul a keresztény szemlélet. A kimondott szón, és nem a látáson. (Nem véletlenül nem láthatjuk az Urat, csak hallhatjuk a hangját, a jelenléte a fontos, nem a látványa.)*

A döntő különbség a kétféle gondolkodásmód közt a Genézisben rejlik. A fény itt teremtmény, melynek Isten az ura, hiszen ő választotta szét a világosságot a sötétségtől. (Ter 4)

”Ebben a közegben a barlanghasonlat tökéletesen hasznavehetetlen. A barlangból nincs kiút, de erre nincs is szükség, mert a teremtés jó: Isten akarata szerinti. A felvilág maga a megközelíthetetlen Isten, de aki túl van fényen és sötétségen, hisz’ mindkettő az ő teremtménye, azaz a barlang része. Isten a barlanglakók számára hangjában hallható és ígéretében van jelen.”⁸

A görög látáson, és ezért a fényen alapuló gondolkodásnak, és a zsidó halláson alapuló gondolkodásnak összebékítésére Philón tesz kísérletet, aki ezáltal átértelmezi a fényfogalmat.

⁸ www.05_Geréby_Gyorgy_A_fény_teologiaja, 13. o.

“Isten a törvények ősforrásaként való előképe, a nap napja, az érzékelhető dolgok szellemi tartalma, aki a láthatatlan fényből küldi a látható fényt a tekintetbe.” Isten fény, mert a teremtett dolgok közül csak a nap és a lélek hasonlítható hozzá egyáltalán. Persze Isten nem ez a látható nap, hanem a szellemi nap, amennyiben ez a szellemi nap a láthatatlan Istent beburkoló, vakítóan sugárzó fény. Éppen ezért Isten nem egyszerűen fény, hanem minden más fény őstípusa és forrása. Isten teremtette ugyanis a fényt, ami ezután szétválasztott nappalt és éjszakát (Gen.1:3-ra hivatkozva), és ezért minden, még a sötétség is tőle származik. (...) Igaz, hogy az Isten a fényen is túl van, és hogy Isten tekintetének nincs szüksége más fényére ahhoz, hogy mindent lásson, mivel maga a fénysugár ősképe és forrása, amelyek azonban mind szellemiek, és nem érzékelhetőek.³

Az Újszövetség töretlenül folytatja az Ószövetség teológiáját, hogy az Úr “hozzáférhetetlen világosságban lakozik”, és hogy ő az, “akit az emberek közül senki nem látott, s nem láthat” (1 Tim 6:16) “Istent soha senki nem látta” (1 Jn 4:12).⁹

Az Ige megtestesülése azonban döntő ponton gyökeresen új helyzetet teremtett: “az Ige hússá lett, és lakozék mi közöttünk, és láttuk az ő dicsőségét, mint az Atya megszületőjének dicsőségét.” (Jn 1:14)

A Fiú megtestesülésének következménye, hogy láthatóvá vált az emberek számára is. Tehát a barlangban való születés sem véletlen.

*“Megálltak a barlang mellett, és látták, hogy fényes felhő árnyékolja be a barlangot.”
“Akkor a felhő elvonult a barlangtól, hatalmas fényesség áradt szét a barlangban olymértékben, hogy a szem sem bírta elviselni.”
Ez a mozzanat ismerős lehet számunkra, és a barlangból felmenő ember elvakulásához hasonlíthatjuk.*

Isten a fény, de ezt csak azután lehet mondani (akkor viszont kell mondani), amikor az isteni fény Krisztusban láthatóvá válik az emberi szem (nem a lélek, nem az értelem szeme) számára.¹⁰

⁹ www.Gereby_Gyorgy_05_A_feny_teologiaja, 14–15. o.

¹⁰ Uo. 15. o.

“És hat nap múlva magához vevé Jézus Pétert és Jakabot és Jánost, és felvivé őket magokban egy magas hegyre. És elváltozék előttök, és az ő orcája ragyog vala, mint a nap, ruhája pedig fehér lőn, mint a fény (phósz). És ímé megjelenék ő neki, Mózes és Illyés, akik beszélnek vala Jézussal. Péter pedig megszólalván, mondta Jézusnak: Uram, jó nekünk itt lennünk: ha akarod, csinállok azért három hajlékot, néked egyet, Mózesnek is egyet, Illyésnek is egyet. Mikor ő még beszél vala, ímé, fényes felhő borítá be őket, és ímé, szózat lőn a felhőből mondvá: Ez az én szerelmetes Fiam, akiben én gyönyörködöm, őt hallgassátok. És a tanítványok, akik ezt hallák, arcra esének és igen megrémülének. Jézus pedig hozzájuk menván, illetve őket és monda: keljete fel és ne féljete! Mikor pedig szemeiket fölemelték, senkit sem látának, hanem csak Jézust egyedül.” (Vö. Mk 9:2-8, Lk 9:28-36.)

A Tábor-hegyi jelenet jelentősége az isteni fény látható megjelenésében áll.

Az isteni fény megjelenésének harmadik esetét, a feltámadás fényét a fény metafizikájának története szempontjából nyugodtan mellőzhetjük. A feltámadás gondolata olyannyira idegen a görög filozófia fogalmi környezete számára, hogy amit erről az evangéliumok mondanak, sit venia verbo, nem értelmezhető. Ennek gyönyörű példája, amikor a feltámadásról beszélő Pált az Areiosz Pagoszon a filozófusok az elmebetegnek kijáró udvariaskodás közben nevetgélnek körül. (ApCsel 17:32)¹¹

A platóni hasonlat kerete megmaradt, ám teljesen új értelmet nyert. Az Újszövetség abban tér el, hogy fönn tartja a fenti nap (égitest) szuverén hatalmát a lenti világ fölött (eddig az Ószövetség és Philón is egyetértettek), és azt valja, hogy teremtő és az egyetlen képmásnak teremtett lény, az ember viszonyának, Isten emberszeretetének legméltóbb kifejeződéseként ez a szuverén és abszolút Isten maga jelenik meg “barlanglakóként” az érzékelhető világban.

Az ószövetségi teológia keretének háttérében a platonikus hasonlatok radikálisan evilági értelmet nyernek.

A megértés világosság, de az itteni megértés is az ottani fénytől történik.

A fenti nap a láthatatlan isteni természet saját akaratából jelent meg az ember szemei előtt. És nem a lélek szemei előtt, hanem a teljes testi látás számára. Az a háttére annak, hogy az eucharisztia bemutatása olyan templomokban történik, amelyek eredetileg kupolás-keresztaljús megoldásukban a barlang szimbólumát rejtik.¹²

¹¹ www.05_Gereby_Gyorgy_A-feny_teologiaja, 6. o.

¹² Uo. 16-17. o.

Plótinosz a hellén görög filozófiai teológia utolsó korszakában Platón hármas hasonlatát egységes metafizikává alakítja. Ő nem a szellemi világ metaforájaként, hanem a valósággal érzékelhető világ leírásaként értelmezi a hasonlatot. Számára a fény testetlen és logosz-szerű, mely összeköti a szellemi és fizikai valóságot.

A legelső szellemi tevékenység magának az Egytől különböző világnak a létrejötté, amely az örök változatlanságban fénylő Egyből válik le pontosan úgy, mint a fény a naphól. Először a szellemi világ jön létre, sugározódik szét, mint fény a fényből. Fontos, hogy Plótinosz emanációja metafizikai. (Nem fizikai, mint majd például Robert Grossetesténél a 13. század elején.) A harmadik létező, a Lélek, a második létező, a Szellem tovább sugárzásából származik, amint az az elsőből, az Egyből.¹³

A látható fény Plótinosz szerint a fénylő test tevékenysége. A Napból ered és az egész mindenséget bevilágítja. A fény létrehozza a dolgok lényegét és, ezáltal megismerhetővé teszi ezeket. A fény így az egész világ alkotója, mely analóg az egyetlen Isten világalkotásával. Ugyanígy alkalmas a fényhasonlat az értelmes lélek létrejöttének, illetve igazi feladatának, az Egyhez való visszatérésének leírására.

“Amit a lélek olyan szenvedélyesen keres, az adja a fényt az értelemnek, az vonzza a lelket: a saját, anyagba hullott nyoma.”

“Csak egyetlen értelem van, az mind azonos önmagával, teljesen változatlan. Minthogy örökké meg van világítva (ti. a lélek), és szakadatlanul kapja a fényt, tovább is adja azoknak, amelyek sorban utána következnek. Ezeket a fény tartja össze.”¹⁴

“Kell hogy az anyagot az istenség átvilágítsa.”

A felvilág és a barlang Plótinosznál folytonos viszonyban áll, amennyiben a barlang a fény hiányából jön létre. A barlang falait a fény határa jelöli. Éppen ezért Plótinoszt a naphasonlatból leginkább a Jó, azaz az Egy látásának problémája érdekli. A látás nála is értelmi látás, *noészisz*, az Értelem Napjának vakító fényébe nézés, amellyel az emberi szellem az Egyet nézi.

Plótinosz számára a látás a fényt jelenti. A sötétség a nem-látás, az, ami az anyaggal azonos. Isten csak fény, még ha minden félynél szellemibb fény is.¹⁵

¹³ www.05-Gereby_Gyorgy_A_feny_teologiaja, 17. o.

¹⁴ Plótinosz: *A szépről és a jóról. Istenről és a hozzá vezető utakról*. Farkas Lőrinc Imre Kiadó, 1998, 179. o.

¹⁵ Uo. 215–216. o.

A görög egyházatyák: Antiókiai Theophilosz (2. sz.), Nazianszoszi (Aranyszájú) Szent Gergely, Nüsszai Szent Gergely (4. sz.) teológiája Plótinossal szemben gyökeresen más utat mutat. A látás csak Isten kegyelméből lehetséges. További lényeges különbség, hogy amíg Plótinosznál a látás nem az ember látása, hanem a szellemé, addig az egyházatyák teológiai felfogásában az istenképmást hordozó ember az, aki lát, mégpedig Krisztus megtestesülésének *isteni tette, leereszkedése* révén.

A hatodik század elején felbukkanó rejtélyes szerző (Pszeudo) Dionüsziosz Areopagita álnevét nem véletlenül választotta, hiszen a görög filozófia nyelvén fogalmazta meg a keresztény eulogia alapvető eszméit.

“Ha minden tudás a létezőkről szól, és a létezők vonják meg határait, akkor (Isten) a minden létezőn túli minden tudáson is túl van.”

Ennek következménye, hogy Isten nem érzékelhető, nincs tudás róla. Hogyan lehetséges mégis, mondjuk Istent (természetesen szellemi) fénynek vagy napnak nevezni?

A válasz az, hogy a jót, azért nevezhetjük szellemi fénynek, mert a szellemi létezőket tölti el fényvel, azaz látással, ami a tudást jelenti. A kiárasztott fény pedig Isten kinyilatkoztatása, önközlése.

Nem arról van szó, hogy a fény fizikai-e vagy szellemi, hanem arról, hogy Isten kinyilatkoztatja önmagát, és e tudás szimbóluma a fény.

A fényhasonlat teológiai értelmezésének szempontjából az areopagita világosan kimondja azt (...), hogy egyrészt Istent sötétségnek éppúgy nevezhetjük, mint fénynek, másrészt Isten nem fény és nem sötétség és nem látható.

E kettősség egyúttal azt is jelzi, hogy Isten mindkettő, fény és sötétség felett áll, amit a gyönyörű “gnophosz” (fénylő homály) kifejezéssel ragad meg.¹⁶

Ágoston megpróbálta elkerülni Plótiusz emanációs rendszerét. Fenntartja Isten szuverenitását és oszthatatlan egyégét. Ágoston nem ismerte a görög megoldásokat (autodidakta volt), ezért a Vallomások istenélménye ennek megfelelően a fényhasonlatot arra használja, hogy a földi életben lehetséges istenlátást tagadja.

“Mindez (vagyis a platonikus könyvek olvasása) figyelmeztetett arra, hogy térjek vissza önmagamhoz, és ezért a te vezetéssel beléptem önnön belsőmbé, és képes is voltam rá, mert segítők lettem. Beléptem, és lelkemnek valamiféle szemével, lelkem e szeme fölött változhatatlan világosságot láttam. Nem ezt a szokásos, minden testnek látható világosságot, nem is egyszerűen nagyobb volt, de mintegy ugyanolyan jellegű, mintha csak ez a fény sokkal-sokkal ragyogóbban ragyogna, és nagyságával mindent betöltene. Nem ez volt, hanem más, egészen más, mint ezek. Nem így volt szellemem fölött, mint olaj a víz fölött, és nem is úgy, mint az ég a föld fölött. Azért volt fölöttem, mert ő alkotott engem, és én azért voltam alatta, mert általa lettem.”¹⁷

¹⁶ www.05_Gereby_Gyorgy_A_feny_teologiaja, 18–19. o.

¹⁷ Uo. 19. o.

Ágoston számára a fény maga az Isten, ezért a barlang hasonlatot ő úgy értelmezi, hogy a barlang kijárata a halál, és ezen keresztül csak az az üdvözültek lelke léphet a felvilágra. A megváltás a bűntől való megváltás.

Ennek megfelelően értelmeződik át a Tábor-hegyi fény is. Krisztus sugárzó fénye egyrészt előkép lesz, saját feltámadásának az előképe, másrészt pedig az Egyház allegóriája. A fény teológiai használata pedig Ágoston számára az ige teológiájává válik. A fény a lélek belső megértését, a szív belső nyelvét fogja jelenteni. Ágostonnál fényteológiáról, bármily sokat is használja a fényre utaló kifejezéseket, a fény metaforáit és nyelvezetét, immár csak gyökeresen más értelemben beszélhetünk, mint a görög egyházatyáknál. Van isteni fény, de azt a lélek tükrözi éppilyen teremtett voltában. Isten a teremtett világban csak ezekben a képmásokban lesz látható.

Nagy Szent Gergely pápa (6. sz.) Ágoston nyomán leszögezi a rendkívüli tekintélynek örvendő Jób kommentárjában, hogy "Senki pedig, amíg romlandó testben él, Isten bölcsességét (aki Isten) nem láthatja, mert senki sem ölelheti egyszerre magához Istent és a világot." Ugyanitt Gergely elveti az isteni lényeg és az isteni dicsőség fényének megkülönböztetését.¹⁸

Aquinói Szent Tamás számára a fényfogalom először is azon kifejezések közé tartozik, amelyeket Istenről metaforikusan mondunk. Istenről magáról viszont ezek a kifejezések nem szólhatnak, szemben a lényegi kifejezésekkel. Éppen ezért a "fény" szót a szellemi létezőkkel kapcsolatban legfeljebb metaforikus értelemben használhatjuk, hiszen a fény érzékeléshez kötődik, a szellemi létezők viszont nem érzékelhetőek.

Analógiáról beszélhetünk csak: a szellemi létezők között a fény az, ami úgy viszonyul az értelmi megragadáshoz, mint a testi fény az érzéki megragadáshoz. (Vegyük észre, hogy Tamás újra feltalálja Platón naphasonlatát!) Ha azt mondjuk, hogy "Isten fény", akkor az isteni igazságra alkalmazunk egy hasonlatot, nem pedig valódi fényről beszélünk.¹⁹

XII. Benedek pápa a Benedictus Deus... kezdetű enciklikájában, véglegesült teológiai döntés nyomán, a barlang és a fény ettől kezdve már csak metafora vagy szimbólum lehet, hiszen a kettő között nincs átjáró, még az isteni világ felől kezdeményezve sem. Élet és halál mezsgyéje a két világot tökéletesen elválasztja egymástól, és Krisztusban a Nyugat egyre inkább az embert, a jóságos vagy szenvedő, de isteni természete nélkül tekintett emberi lényt látja.

Ám ha elrejtőzik az Isten (talán éppen, mert csak üres metaforák szólnak róla), Augustinus szép szavának, nem lehetsz fény önmagad számára, az lesz a következménye, hogy a fény, azaz a tudás forrása magában a természetben fog rejleni, illetve az emberi természet megismerő képességében. Bacon a Novum organum módszertanát a tapasztalat és a természet örök fényére alapozza.²⁰

¹⁸ www.05.Gereby_Gyorgy_A_feny_teologaja, 22. o.

¹⁹ Uo. 23. o.

²⁰ Uo. 24–26. o.

Descartes is és Bacon is valójában Arisztotelész megoldását radikalizálja, amikor szerintük az értelem belső tevékenysége, annak lényege, a módszer visz világozást a világba, amely önmagában sötét labirintus. A világot fel kell fedezni, be kell járni, a tudással kell feltérképezni. A tudás eszköze: az emberi értelemből eredő fény.

A tudásnak társadalmasulnia kell, hogy egyesíteni lehessen a fényeket. Ennek megfelelően a barlang Baconnál az egyes ember magabazártságát jelenti, az idola specus, a barlang képei a neveltetés, az ösztönök és vágyak által alkotott egyéni sötétség, amelyet a természet fénye tör be, és rombol le. A barlangból való kijövetel nem a bölcs útja az igazsághoz, hanem az egyes ember útja a közös, társadalmasult világhoz, a közös tudás intézményesített rendjéhez, amely a világ sötétségében fedezi fel a természet rendjének világozást. Nem véletlen, hogy az ősember barlangból való kilépését tekintjük a fejlődés döntő lépcsőfokának.

A fényfogalom továbbra is megmaradó kifejező ereje elrejti a döntő átváltozást, az "értelem fénye" grammatikájában. A genitívus objectivus, átváltozott genitívus subjectivussá. A fény már nem az értelemnek szól, hanem az értelemből ered.

A naphasonlat pedig üres metaforává válik. Kant gondolatmenete arra épül, hogy mivel nincsen platóni ideavilág, értelmetlen a hasonlat.²¹

Blumenberg a *Licht als Metapher der Wahrheit* című írásában felismeri ezt a fényváltozást.

"A fénymetafora kifejező ereje és szubsztialis alakíthatósága hasonlíthatatlan. (...) A fény irányulhat sugárként, mely utat mutat a sötétben, állhatja útját az erjedő homálynak, de lehet kápráztatón túlradó, csakúgy mint a mindenütt jelenvaló világozást, melyben minden fennáll: a meg nem jelenő megjelenítés, a dolgok megközelíthetetlen megközelíthetősége. (...)

A fény az átható, a teljességgel lenyűgöző érthetőség, amitől nem lehet eltekinteni, amivel az igaz "előlép", kikényszeríti a szellem elkerülhetetlen igenlését. A fény megmarad annak, ami – miközben végtelenül részeltet magából – fogyatkozás nélküli tékozlás." (...)

"A fény teret, távolságot, orientációt teremt, szorongás nélküli szemlélést, ajándék, ami nem követel megvilágítást, ami erőszak nélkül készlet."²²

21. www.05.Gereby.Gyorgy.A.feny.teologiaja, 27. o.

22 Blumenberg, Hans: *Licht als Metapher der Wahrheit*. (Tillmann József fordítása) Studium generale, 1997/10, 432. o.

2/4 A fekete szín története

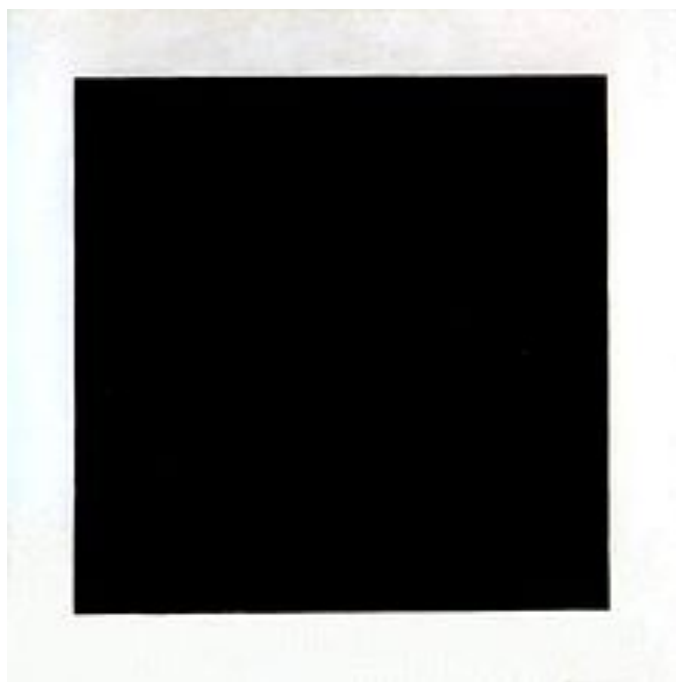
A fénytörténet után szeretném ismertetni a másik oldalt, a fekete szín történetét, ami az általam készített fatábláknak is lényegi részét képezi, és amely természetesen összefüggésben áll a fény általam "használt" jelentésével, mely így érthetőbbé és "világosabban" nyomon követhetővé fog válni.

Beszéljünk először magáról a fekete színről. A fekete (és a fehér) sokáig önálló színnek számított: a színek a 17. század előtt ismeretlenek voltak, másképp értelmezték a színeket, más volt a kulturális közeg, ezáltal másképp értelmezték az olyan, ma már "negatív" jelentést tartalmazó színt is, mint a fekete. (A középkorban és a reneszánszban a kéket például meleg színeként fogták fel.)

A szín elsősorban társadalmi-történeti jelenség, melynek felfogása folyamatosan változik a történelem során.

A "kezdetben vala a fekete" termékeny-pozitív színe jóval korábbról eredeztethető. Az ókori kultúrákban még több fekete létezett, és ezeknek az árnyalati különbségeknek megvoltak a maguk szavai, kifejezései. (Pl.: kemény, lágy, mélyebb, szürkés, barnás fekete)

Shakespeare még két feketét ismert (black, swart), míg Luther már csak egyet (Schwarz). A festők ma is számos feketét különböztetnek meg, főképp a monokróm festők, akik a fényes és a matt feketén kívül, számos különböző feketével dolgoznak (Pl.: elefántcsont-fekete, palafekete, mangánfekete, vasoxid-fekete, venyigfekete, lámpafekete, frankfurti-fekete).



Malevics: Fekete négyzet (1915)

A színeknek a fényhez való kapcsolata a fontos, a fény iránti érzékenység, melyről az előző fejezetben már beszéltem. Ez a szín, mely az ókori népeknél még olyan fontos volt, az európai keresztény kultúrkör számára negatív jelentéssel társult, és elszegényedett a lexikai palettája is. Míg Egyiptomban a fekete szín biztosította az átkelést a túlvilágra, ez egy áldó fekete volt, a bibliai fekete Krisztus fényével (fehér) ellentétes, a sátánnal, a bűnnel és a halállal azonosítják.

Vannak kivételek, például a bencések feketéje, mely az alázat és a mértékletesség színe, amit a várakozás és a bűnbánat (advent és nagyböjt) idején használnak.

A Római Birodalomban és a kora középkorban együtt él a jó és a rossz fekete, és csak a 11 században lesz egyértelműen negatív a jelentése, az ördöggel azonosítják, bár maga a Biblia inkább a fényről beszél, mintsem a feketéről, mert beszél ugyan a sötétség birodalmáról, de nem kapcsolja össze ezt egyértelműen a fekete színnel.

A fekete szín a fényvel összefüggésben válik érthetővé a kora kereszténységben. Vajon a fény Isten emanációja? Mi egyáltalán a szín? Anyagi-érzéki szubsztancia, vagy a fény egy töredéke? Az egyházak számára, Isten emanciója okán, ennek lényegi jelentősége van, és nyomon követhető amely a templomok színhasználatában.

Például Suger apát Saint-Denis-i újjáépítésénél megengedő a színekkel. Szerinte a szín isteni eredetű, fényből van, ezért oly fontosak az üvegablakok, a kora-gót gótikus építészetben. A 13. században ez a fény-szín felfogás indítja az optikai és fizikai fénykutatásoknak.

A 14-16. század a középkor végén a társadalmi élet minden színterén pozitív változásokat hozott. Bár az ördögi fekete nem tűnik el teljesen, de számos olyan terület van, ahol a fekete értékkel telítődik, sőt divatos és fényűző színné válik. A sötét bőrszín is krisztianizálódik a 13. és 14. század fordulóján. "Fekete vagyok, de szép" – énekli Sába királynője az Énekek-Énekében. János papot is fekete bőrrel ábrázolják, mely itt az egzotikum, és nem az eretnokség színe. Arra is eszköz ez, hogy Krisztus vallásának az univerzalitását ábrázolják, hisz' a 13. sz. végén a sötét bőrű nők és férfiak már kereszténnyé válhatnak. A háromkirályok egyikének épp ezért is feketévé kell válnia. Boldizsár a 14. század második felében változott feketévé.²³

A 15. században a királyi és a hercegi fekete mellett a reformációval megerősödik az erkölcsös fekete, mely a papok és a törvény embereinek ruháinak színe.

23 Pastoureau, Michel: *A fekete. Egy szín története*. Kalligram, Budapest, 2012, 117. o.

A 15. század végétől változás következett be a fekete szín történetében. A kromatikus rendben új státuszt kap: elkezdik – a fehérrel együtt – “nem színként” kezelni. A 16-17. század során fokozatosan elkezdődik az a folyamat, amelyet a könyvnyomtatás megerősít és kiteljesít, amelyben a fekete és a fehér valódi nem-szín státuszt kap, és amelyet 1665-ben Isaac Newton prizmakísérletei igazolnak. (Felfedezi a spektrumot, ezáltal a fekete és a fehér egyértelműen kívül kerül a színek világából.)

A nyomtatás jelentős változást hoz a kép(zóművészet) területén is, hisz’ eddig majdnem minden középkori kép polikróm volt, míg az újkor képeinek többsége fekete-fehér. A grafikusok, a rézmetszők (a 17. századi Németalföldön) képesek – a vonalkázás különféle módzataival – színekre is lefordítani a festők által megrendelt nyomatokat.

Ezt a fekete-fehér világot támogatja a reformáció, amikor elutasítják az élénk színeket, visszaszorítják mind a templomi, mind a papi fényűzést.

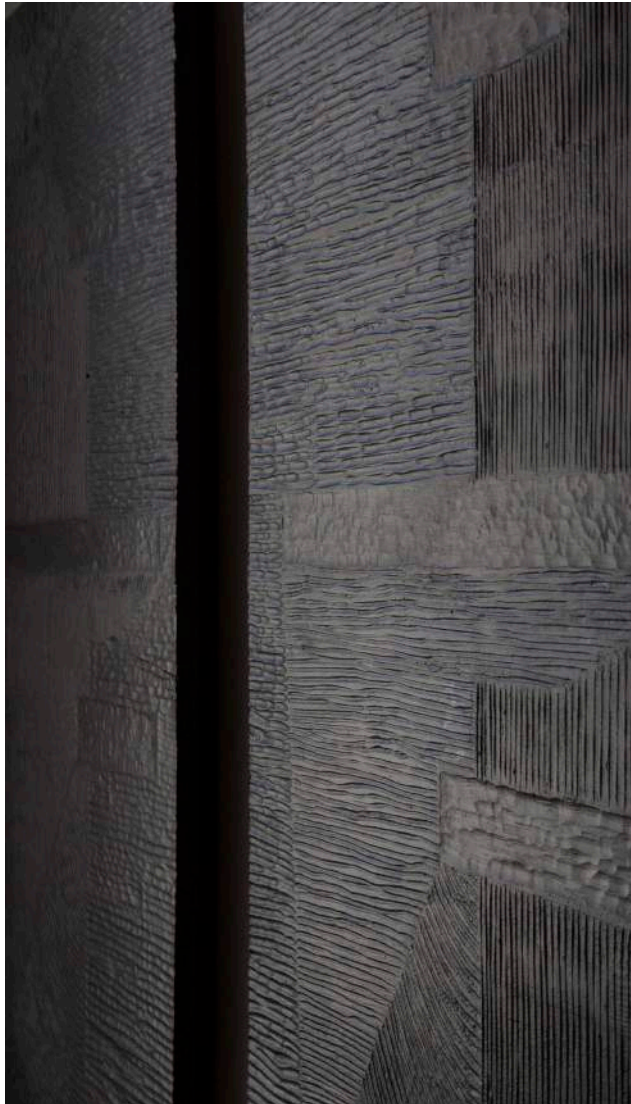
A reformáció művészeti kromofóbiája voltaképpen nem igazán újító: sőt inkább valamelyest reakciós. De alapvető szerepet játszik a színek iránti nyugati érzékenység fejlődésében. Egyrészt hozzájárult a fekete-fehér világ és az igazi színek szembeállításának hangsúlyozásához, másfelől egyfajta “kromofil” katolikus reakciót indít meg, és közvetve szerepet játszik a barokk művészet születésében.²⁴

Michel Pastoureau továbbviszi a szín történetét, egészen a 20. századig. A fekete színnel kapcsolatos igen érdekes a kultúrtörténeti fejtegetése, amelyben kifejti, mely századokban szorul vissza, és mikor lép előtérbe a fekete szín a történelemben, legyen szó címertanról, öltözködésről, templomépítésről, könyvnyomtatásról vagy épp képzőművészetről, egészen a fotográfia feltalálásáig.

Fontos tehát a fekete “szín”.

²⁴ Pastoureau Michel: *A fekete. Egy szín története.*, Kalligram, Budapest, 2012, 182.o.

2/5 Fény felé fordulás a fekete szín segítségével



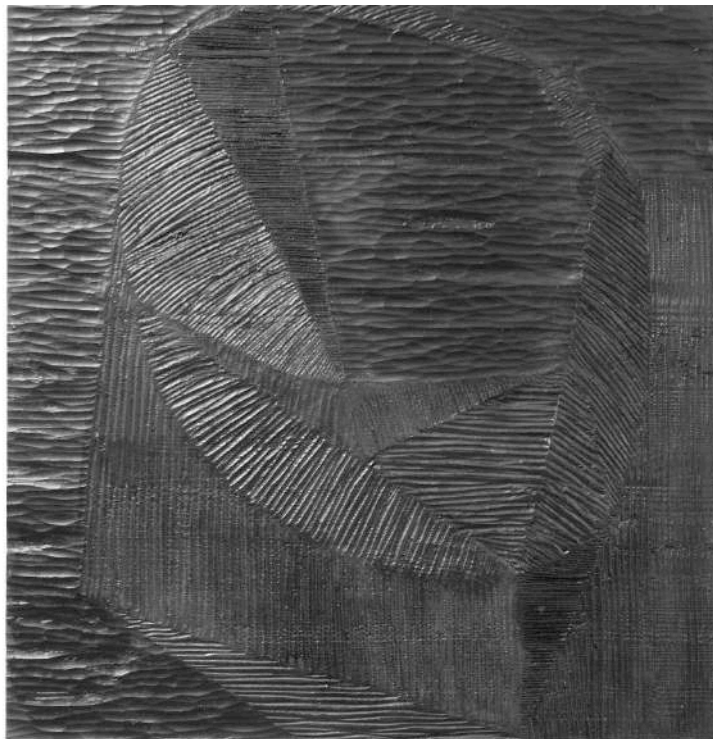
Nagy Barbara: Vízszintes ritmusok I-II.
(metszett fa, festve, 120 x 80 cm – részlet)

Miért éppen fekete monokróm?

A monokróm a festészettel kapcsolatos alapvető problémák és kérdések összességét tartalmazza, megközelítése ezért is problematikus. Nem egyszerűsíthető le arra a festészeti gyakorlatra, melynek lényege a vászon befestése egyetlen színnel. A homogén felületek problémája, csakúgy mint filozófiai háttere, korábbra datálódik, mint a 20.századi absztrakciós törekvések.

A "fenséges" (sublime) fogalma Pszeudo Longinushoz köthető, később a 18-19. sz-i tájképfestészethez, majd egészen a 20. századi monokróm festészetig ível.

Pszeudo Longinustól kezdve a fenséges a látható univerzum felettire utalót jelent, és lényegileg különbözik a látható formai minőségekhez kapcsolódó szépségtől. A 18. sz. elején, a cambridge-i platonisták köréből Antony Aschley Cooper fogalmazza újra az antik gondolatot, miszerint a művészet célja egy magasabb metafizikai valóság megmutatása, és ezzel újra a filozófiai köztudat részévé teszi a problémát. Ezt követően Schelling, Burke, Kant megközelítésében a fenséges egyfajta "mysterium tremendum"-ként fogalmazódik meg, és válik a romantikus szemlélet központi elemévé. Hegel Plótinoszhoz hasonlóan a művészetet a végtelen megtestesüléseként fogalmazza meg. Schelling ennek a kijelentésnek az ellentmondására a művészetet e végtelen ellentmondás véges tárgyban történő megoldásának tartja.²⁵



Nagy Barbara: Fény-Kép II. (metszett fa, festve, 60 x 60 cm, 2005)

Shiko Munakata, a japán fametszet modern mestere ezt írta:

“A laikusnak azt tanácsolom, hogy öntsön tust egy sima deszkára, helyezzen rá papírt és nyomtassa le. Az eredmény egy fekete nyomat: nem a tus feketesége, hanem a nyomat feketesége.

Mármost a cél az, hogy a felület vésésével nagyobb elevenséget és nagyobb erőt adjunk ennek a nyomatnak. Bármit metszek, azt összehasonlítom a metszetlen nyomattal és megkérdézem magamtól: “Melyikben van több szépség, több erő, nagyobb mélység, több nagyság, több mozgás, nagyobb nyugalom?”

Ha bármiben is gyengébb a sima dúcnál, akkor nem alkottam meg az én nyomatomat. Alulmaradtam a dúccal szemben.”²⁶

Talált örvény című, 31 fűrészelt faszeletből készült munkám erre a “találásra” és a művel való párbeszédre épül. Az egyik talált szelet fűrésznyomai örvényszerűek voltak. Ezekből a vonalaktól kiindulva metszettem tovább a többi faszeletet is, összekapcsolva a rajtuk már eleve megvolt nyomhagyásokat a saját metszésemmel. A fényváltozások és a szeletek dőlt formájának okán egy hullámzó felületet kaptam, amelyen mintegy mozaikszerűen mutatkoznak meg a metszett darabok, melyeket összekötnek az általam készített és az eredetileg megvolt vonalak. Alig érintettség és mégis jelenvaló nyomhagyások.



Nagy Barbara: Talált örvény (metszett fa, festve, 105 x 300 cm, 2013)

²⁶ Yasuda–Yojuro (szerk.): *Shiko Munakata*. Charles E. Tuttle Co., 1958, 5. o.

3. fejezet: MEGTORPANÁS A KÖDBEN

3/1 Mi az a metafizika?

A metafizika mindig egyformán lehetséges és lehetetlen volt, így ír Platón: „Minthogy mi ilyen zavarban vagyunk, ti derítsetek kellő világosságot erre, hogy mit is akartok kifejezni, amikor a „létező” kifejezést használjátok. Mert nyilvánvaló, hogy ti ezt réges-régen értitek, mi ellenben azelőtt azt hittük, hogy értjük, most azonban teljes bizonytalanságba jutottunk.” (A Szofista 244 A)

A metafizikának számos különböző megfogalmazása használatos. Mondják a végső valóság tudományának, a létezőnek mint létezőnek a tudományának, a valóságnak mint egésznek a tudományának, az alapvető elvek tudományának stb. A metafizikát a lét tanaként fogalmazta meg Platón, majd Arisztotelész rögzítette ezt a meghatározást. Mi a lét? És mit értünk a létezni szón? Arisztotelész ezeket a kérdéseket tartja elsődleges és legfontosabb kérdéseknek. (Metafizika III, 4 1001 a 3)

Platón A Szofista-ban először teszi fel a metafizika alapkérdését: Mi a lét? (A szofista 243 D, 244 A és 244 B) Platón metafizikáján magát az ideatant értjük, az ideatan kiindulópontját egy eleai diszjunkció alkotja: az ideák léteznek, egyedül ezek léteznek és semmi egyéb nincs. Huzamosabb ideig azonban ez a szélsőséges eleatizmus az ideatanon belül nem tartható. Platón egy nap ezt világosan látta, bár az ideák a tulajdonképpeni lét, azért az érzéki dolgoknak is kell rendelkezniük valamifajta léttel. Először ebben a pillanatban lehetséges a „Mi a lét?” általános kérdése, és először ebben a pillanatban lehetséges a kérdés által meghatározott ontológia.¹

Az ontológiát Platón alapozta meg, önálló tudományággá pedig Arisztotelész dolgozta ki. A metafizika mint diszciplína terminológiailag még nincs rögzítve, és a Metafizika címmel ellátott 14 könyvből álló mű semmiféle valódi egységet nem mutat, valószínűleg nem is Arisztotelész egyesítette ezeket egy művé.

¹ Gottfried, Martin: *Általános metafizika*. Holnap Kiadó, 1998, 29–34. o.



Arisztotelész (I. e. 384–322.) görög filozófus

Maga a metafizika szó Arisztotelésznél nem fordul elő. Azt, hogy magát a szót mikor képezték, és hogy magát a tárgyat jelöli-e vagy „csak” a *Fizika* című művei után készült munkákat, még vitatott.

A szó maga görögül a természet mögöttiről szóló tanítást jelenti.

A kortárs filozófia Ontologia generalis, tehát a létezővel mint létezővel foglalkozik.

Posztmetafizikai korban élünk, a metafizika a végét járja, talán már be is végeztetett. A metafizika tárgya, mint olyan, szintén ködbe veszően megfoghatatlan és állandóan változó fogalom. Létezik-e valamilyen közös tárgya ennek az „első dolgokkal” foglalkozó gondolkodásnak?

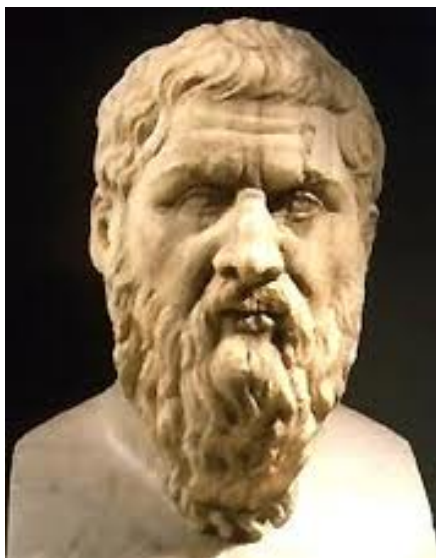
A metafizika mivoltát illető bizonytalanság annál különösebb, mert egyébiránt természetesen nagyon is jól tudjuk, mit értsünk rajta: Platón és Arisztotelész, Descartes és Spinoza, Kant és Hegel különböző metafizikai kijelentéseire gondolunk. Bizonyos témák kétségtelenül közősek ezen tárgykörön belül, a kérdés az, hogy a metafizikának van-e egyáltalán valamilyen változatlan lényege? Innen nézve a metafizika minden egyes definíciója önkényesnek tűnik – a kérdést csak történetének konceptualizálásával lehet megválaszolni.²

² Márkus György: *Metafizika – Mi végre?* Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 130–131. o.

3/2 A nagy létsémák. Egy kis metafizikatörténet.

Létséma az ontológiai alapfogalmak és alaptémák összessége, ahogyan ezek egy filozófusnál megjelennek. Ha a létezésnek különböző módjai vannak, akkor a létsémának ezt a különbségtételt tartalmaznia kell.

PLATÓN



Platón (I. e. 427–347) görög filozófus

A létséma alapformáját Platón az ideatanban gondolta el: ez a létséma a nyugati filozófia későbbi fejlődésére nézve elsődleges fontosságú volt. Már a Phaidónban a létezés két módjáról beszél. Platón (Phaidón 79 A) Az ideák örök életűek és a tiszta gondolkodás által megragadhatóak, míg az érzékelhető dolgok változnak és pusztulók, és az érzékek ragadják meg őket. Az ideák létezése kitüntetett, valódi létezés.

ARISZTOTELÉSZ

A platóni gondolatmenet folytatója. A két létmódot átveszi, és úgy fogalmazza meg, mint az általánost és az egyest (első és második úsziaként). Majd olyan tételt állít fel, amely szöges ellentétben áll a platóni tanítással. Arisztotelész számára az egyed lesz a valóságos létező. Számára az egyed léte válik kitüntetetté. *Arisztotelész ontológiájában a második úszia az, amely a platóni idea örököse, és Arisztotelész szemében ez a második úszia léte valóságos, és ez a voltaképpeni lét. De ennek az értelmezésnek ellene szól az a nyomatékos arisztotelészi kijelentés, hogy az általános sohasem lehet úszia. Elsődleges nem, de másodlagos igen. Arisztotelész számára az egyed a voltaképpeni úszia, és egyben a voltaképpeni lét. (Metafizika X, 1 1053 b 16)³*

³ Gottfried: i. m. 40–41. o.

AQUINÓI SZENT TAMÁS

Az a gondolkodó, aki a középkori filozófiában végrehajtja a platóni gondolodásról az arisztotelészire történő átmenetet. A görög és a római gondolkodás nem tartja nagyra az egyes embert és az egyedi létezőt. Innen nézve érthető Platón vonzalma az általános iránt, és innen nézve figyelemre méltó, hogy Arisztotelész eljut az egyedi létező és az egyes ember ontológiai elsődlegességének gondolatához. A kereszténység majd már konstitutívna és megszüntethetetlennek tekinti az egyes ember értékét és jogát. Az egyén az, akitől minden egyéb függ.

DESCARTES

A Filozófia alapelvei (Principia Philosophiae) című munkájában mutatja be saját létsémáját. Ebben a dolgok és az örök igazságok között tesz különbséget.

A „dolgok” itt az első úszának felelnek meg, míg az „örök igazságok” a másodiknak.

A dolgok alkotnak meg minden realitást. Az örök igazságok viszont csak gondolkodásunkban léteznek, és mivel Descartes számára ezek Isten gondolataival egyenlőek, ezért Platón ideáival függenek össze. (Elmélkedések az első filozófiáról IV)

A dolog (res) fogalma Descartesnál a szubsztancia fogalmával analóg. Ami a dolog létét illeti, annak három módja van: Isten, a res cognitas és a res extensa.



Descartes (1596–1650)
francia filozófus, matematikus

Szubsztancián semmi mást nem érthetünk, mint oly dolgot, amely úgy létezik, hogy létezéséhez semmi másra nem szorul. (A filozófia elvei II.51)⁴

⁴ Uo. 42–43. o.

E szigorú értelemben persze egyedül Isten nevezhető szubsztanciának. A teremtett szubsztancia ellenben úgy tekinthető, mint aminek a létezéséhez Isten támogatására van szükség. De a testi szubsztancia és a teremtett elme, vagyis a gondolható szubsztancia e közös fogalom alá fogható, ti. oly dolgok, melyek hogy létezzenek, egyedül Isten közreműködésére szorulnak. (Filozófia elvei I.52)
Számunkra itt az a fontos, hogy a res extensa, vagyis a merőben anyagi dolog szubsztanciának értelmezendő. A szó szigorú értelmében valóságos és létező. Az anyagi test az, amelyről azt halljuk, hogy önállóan képes létezni, és létezéséhez semmi egyébre nem szorul rá Isten támogatásán kívül. Arisztotelész számára az elemek (föld, tűz, víz, levegő) szubsztanciák ugyan, ám azért mert elevenek, Descartes ezzel szemben a voltaképpeni létet a merőben anyagi testnek a maga materialitásában tulajdonította, és ez a test, a res extensa nem rendelkezik gondolkodással, de még étellel sem.⁵

LEIBNIZ



Leibniz (1646–1716) német filozófus, jogász, matematikus

Leibniz létsémájában Platón és Arisztotelész elveit szintetizálja. A konkrétumok valóságosak, az absztraktumok nem. Később a monász-elmélet kidolgozása során jut el saját filozófiájához. A monászokat, azaz az egyedi létezőket tekinti valóságos létezőknek. A monászok végtelen sorában az ember fölött magasabbrendű lények állnak, és az ember alatt is végtelen sora van ezeknek (állatok, növények...).

Ez a létséma tehát monászokat és jelenségeket ismer.

A jelenségekhez tartozik a tér, az idő, valamint a geometria és a fizika is. Később Leibniz köztes kategóriákat is bevezet, mert az a dolog amit ma energiának nevezünk – egyre fontosabb szerepet játszik Leibniz elméletében.

Az energia nem monász, és nem tartozik a fenomenális világhoz sem. A megoldást abban az irányban keresi, hogy tovább fejleszti a phaenomenon és a fundamentum fogalmát. E módosítás esetén a létezési módok végtelen sorozatához kell eljutnia.⁶

⁵ Uo. 42–43. o.

⁶ Uo. 44–45. o.

KANT

A kanti létséma a metafizika szempontjából fontos meghatározottsága a jelenség és a magánvaló dolog, a phaenomenon és a noumenon megkülönböztetése.

NICOLAI HARTMANN



Nicolai Hartmann (1882–1950) német filozófus

A német filozófiában Hartmann tevékenységét az ontológiához való visszatérést jelenti. Alapvető elveit a *Grundzügen einer Metaphysik der Erkenntnis* (1921) című művében vázolta. A létsémát a reális és az ideális lét megkülönböztetésére alapozza.

A reális lét mindig individuális lét. „Mármost világos, hogy ami „megtörténik, előáll-”, és e megtörténésben-előállásban reális jelenvaló léte (Dasein) van, az más és valóságosabb módon’ „van”, mint ami nem történik meg. (Grundlegung, 65. o.) Ennyiben Hartmann az arisztotelészi pozíciót foglalja el. A valódi értelemben vett létező az individuum. A létező mint létező azonban nem korlátozható az individuális létezőre, és Arisztotelész sem így jár el. Az ideális lét síkján Hartmann négy lényegi területet különböztet meg: a matematikait, a lényegit, a logikait és az értékek területeit. (Grundlegung, 65. o.) A reális és az ideális lét metszi egymást.⁷

7. Uo. 47–48. o.

HEIDEGGER



Martin Heidegger (1889–1976) német filozófus

Heidegger a *Sein und Zeit*-ben vázolja létsémáját. Az ontológiatörténet a II. részben van, ami három szakaszra oszlik: Kant, Descartes és Arisztotelész koncepcióját vizsgálja meg.

A német filozófiának az ontológiához való visszatérése szempontjából ez rendkívüli jelentőségű.

„A lét értelmére vonatkozó kérdéssel a vizsgálódás a filozófia általában vett alapkérdésénél áll. A kérdés tárgyalási módja fenomenológiai.” (Sein und Zeit I. Rész I. Szakasz, 3. Fejezet 21 §) Ám Husserl fenomenológiai módszerét nem akarja úgy átvenni, ahogyan azt Husserl alkalmazta. Heidegger számára a fenomenológia egy maximát fejez ki, mely így fogalmazható meg: „a tárgyhoz magához”. (Lét és idő, Bevezetés, 2 fejezet 7.§)

Heidegger nyomatékosan ellene fordul az örök igazságoknak. „Az, hogy vannak »örök igazságok«, akkor nyer csak kielégítő bizonyítást, ha sikerül kimutatni, hogy a jelenvalólét minden időben volt és lesz.” (Lét és idő, Bevezetés, I fejezet 1.§)

A jelenvalólétet Heidegger gond-nak fogalmazta meg. A világban a lét lényegében nem más, mint: gond. *Az ember nem dolog, hanem egzisztencia. A mű központi tétele általánosságban kimondja: „A lét nem létező”. (Lét és idő, Bevezetés, I. Fejezet 1.§) Tehát a lét nem úszia, ezzel Heidegger Arisztotelészre utal.⁸*

ALFRED NORTH WHITEHEAD



Whitehead (1861–1947) angliai születésű amerikai filozófus, matematikus

Whitehead metafizikája rendkívül jelentős a 20. században. Metafizikai elméletét a *Process and Reality* című művében fejti ki. Megkülönbözteti a tényleges entitásokat és az örök objektumokat. Ezzel valójában az ideák és a individuum platóni kapcsolatára kérdez rá.

Az örök objektumok a platóni ideának felelnek meg, a tényleges entitás az arisztotelészi individuumnak. Arisztotelészhez és Leibnitzhez kapcsolódva Whitehead a tényleges entitást végtelenül komplex, állandó mozgásban létezőként határozza meg, mely mozgásában minden mással összefüggésben van. (Process and Reality, 223. o.) A felsorolt jellemzőket a process (folyamat) terminussal jelöli, így azt mondja, hogy a tényleges entitás nem dolog, hanem folyamat. Ennélfogva Whitehead éles ellentétbe kerül Descartes-tal, mégpedig mind a res extensa, mind a res cognitas fogalmát illetően. A Platónhoz való kötődés, az örök objektumról szóló tanításban mutatkozik meg. Whitehead ezeket gyakran azonosítja az ideákkal. Az örök objektumok közé tartozik valamennyi matematikai tárgy, de ide tartoznak a minőségek és pl. a szín is. (Process and Reality, 447. o.)

„Az általam képviselt metafizikai álláspontnak az az alapja, hogy a valóság megértéséhez az idealitásra való referenciára van szükség. A totális metafizikai helyzetben a két birodalom belsőleg összetartozik.” (Science and the Modern World 196–197. o.)

Whitehead az arisztotelészi alaptétel szerint kötelezi el magát, mely szerint az aktuális dolgokon kívül semmi sincs, sem ténylegesen sem lehetőség szerint. (Process and Reality, 54. o.) Ha ebben az értelemben az egyedi lények léte a valódi, micsoda akkor az örök objektumoké? Nincs tényleges megoldás: a fundamentális ontológiai problémák esetében nincsenek apodiktikus megoldások.⁹

⁹ Uo. 51–52. o.

A 20. századi filozófia fejlődése, a metafizika lehetőségének kérdése szempontjából két szakaszra osztható. A század első felét az új filozófiai diszciplínák megjelenése jellemezte, a század utolsó felében viszont újrafogalmazódtak a hagyományos filozófiai problémák. A 19. században a metafizikai problémák helyét az ismeretmeretkritika látszott átvenni. Descartes a metafizikát minden egyéb ismeret alapjának tekintette. A klasszikus 17-18. századi értelmezés szerint pedig a tudomány és a metafizika egymás kiegészítői voltak. A 20. század elején ez a helyzet alaposan megváltozott. Azt a dilemmát, amivel a modern metafizikának szembe kellett néznie, a 20. század filozófusait megelőzve, Kant ismerte fel a legvilágosabban.¹⁰

KANT



Immanuel Kant (1724–1804) német filozófus.

Filozófiája két hagyomány találkozásának fényében értelmezhető. Az egyik a brit empirizmus, mely sok tekintetben a modern metafizika-ellenes ismeretelméleti megközelítés előképe.

A klasszikus empirizmus ugyanis a tapasztalat valamely formáját tekintette a természettudományos ismeretek kiindulópontjának. Mármost a metafizikai álláspontok a tapasztalat segítségével nem igazolhatók és nem is cáfolhatók meg. A metafizika ebben az értelemben nem lehet tudomány.

¹⁰ Huoranszki Ferenc: *Modern metafizika*. Osiris, Budapest, 2001, 15–16. o.

A másik a descartes-i és leibniz-i tradíció, mely a metafizika és a természettudomány között sokkal szorosabb kapcsolatot feltételez. A racionalista álláspont szerint a metafizika a világ létének értelmét kutatja, márpedig az egyes természeti jelenségek közti kapcsolat nem érthető meg anélkül, hogy az egész értelmét ne látnánk. A racionalista hagyomány szerint a jelenségek tudományos magyarázata apodiktikus, tehát szükségszerű ismereteket követel meg, melyek pedig metafizikai megalapozás nélkül elérhetetlenek.

Kant számára mindkét megközelítés elfogadhatatlan volt. Tagadhatatlan: a természettudományos ismeretek valamilyen értelemben a tapasztalattól kell hogy függjenek, ezért a metafizikát a szó ismeretelméleti értelmében nem tekinthetjük a tudomány alapjának.

A modern tudomány, állítja Kant, olyan természetfelfogáson alapszik, amely szükségképpen túlmutat mindazon, ami tapasztalható. A tapasztalaton túlmutató metafizikai kérdések azonban az emberi ész számára megválaszolatlanok. Kant mindenki másnál világosabban fogalmazta meg a modern ember metafizikához való viszonyát: se vele, se nélküle nem megy.¹¹

A metafizika sorsa voltaképpen a tudományokétól függött: ha a tudományos ismeretek azt bizonyítják, hogy a metafizikai vizsgálódások értelmetlenek, akkor nyilvánvaló módon a metafizikának csak története van.

11 Uo. 17.o.

3/3 Metafizikai problémák

A metafizika mint tudomány számos konkrét problémára keresi a választ. Ilyen problémák a természeti törvények, a szabad akarat, az azonosság, az idő, a szükségszerűség és lehetőség kérdései, az okság, a test-lélek problematika, a lehetséges világok fogalma, az események, tulajdonságok és a fizikai tárgyak fogalmainak tisztázása.

Szeretném röviden vázolni ezeket a problémákat, és bemutatni, hogy vélekednek ezekről a kérdésekről a kortárs metafizikával foglalkozó filozófusok. Később ez fontos lesz számomra a képzőművészek egyes munkáinak vizsgálatához.

Ezek a konkrét kérdések és problémák cáfolják azt az elképzelést, mely szerint a metafizika valamiféle transzcendens és misztikus „tudomány” lenne.

A metafizikai nézetek megismerése nélkülözhetetlen a későbbiek számára, ámbár kevesebb esztétikai élvezetet okoz, mint mondjuk egy vers elolvasása, vagy épp egy kép megtekintése. A metafizika regény történet nélkül, poézis forma nélkül. Igyekszem röviden összefoglalni ezeket a nézeteket.

A különböző témák felsorolása után, hogy oldjam ezt a monotóniát, műalkotásokat idézek, melyeknek közül van ezekhez a metafizikai témákhoz. Nem azt akarom bizonyítani, hogy ezeknek a különböző munkáknak egyértelműen közül van a metafizikához, így metafizikát tartalmaznak. Inkább csak egyfajta játék ez az általam fontosnak tartott művek és a filozófiai témák „összekapcsolásával”. Bár a bemutatott művek nem illusztrálják ezeket a témákat, de érintik őket, és ezzel az érintéssel életre is keltik ezeket a metafizikai problémákat.

TERMÉSZETI TÖRVÉNYEK

A természettel kapcsolatos alapvető metafizikai kérdés arra vonatkozik, hogyan értelmezendő és honnan jön létre a természetben megfigyelhető rend. A klasszikus metafizikai elképzelés szerint a természetben fellelhető rend a világban tapasztalható események célszerűségében mutatkozik meg. A természet működését csak akkor érthetjük meg, ha képesek vagyunk azonosítani a világot működtető szándékot. A természeti jelenségek magyarázata rendet, a rend pedig célszerűséget és értelmet feltételez.

A természeti rend e célszerűsége alapuló magyarázatát kérdőjelezték meg a modern természettudományok. A modern fizika szerint a rendet nem a célszerűség hanem sokkal inkább kauzális kapcsolatok magyarázzák-így valójában semmit sem magyaráznak, hanem csupán leírják a folyamatokat. A modern természettudomány lemond a szó eredeti értelmében vett magyarázatról, és megelégszik az ok-okozati leírással. A „hogyan” és „miképpen” kérdése nem azonos a „miért” és „mi végre” kérdésével.

A természeti jelenségek magyarázatában nem csak a modern felfogás tulajdonít kitüntetett szerepet az okságnak. Arisztotelész is úgy gondolta, hogy egy jelenség magyarázata a jelenség okainak magyarázatát feltételezi.

Arisztotelész úgy vélte, hogy a jelenségek magyarázatához funkciójuk, céljuk azonosítása elengedhetetlen. Az arisztotelészi és az őt követő metafizikai hagyományban ezért a kauzális magyarázat és az ok fogalma nem zárta ki, hanem feltételezte a célszerűség fogalmát.¹³

Hume az oksági kapcsolat szabályszerűségét feltételezte. Az ugyanis, hogy minden ténynek vagy eseménynek van oka, önmagában nem biztosítja a jelenségekben tapasztalható rendet. Az ok fogalma csak akkor szolgálhat a természetben megnyilvánuló rend metafizikai alapjául, ha azt a regularitás valamilyen formájához kötjük. Az okság csak annyiban alapja a természeti rendnek, amennyiben a kauzális hatásoknak valamilyen módon a természeti törvények szolgálnak alapul.

Leibniz szerint a fizika törvényei nem lehetnek esetlegesek, még ha szükségszerűek abban az értelemben, ahogyan például a logika törvényei azok. A fizika törvényei ugyan Isten választásától függenek, ennyiben különböznek a logika törvényeitől. Azonban, bár Istennek szabadságában állt a fizika törvényei szerint dönteni, választása nem volt önkényes. Ezért a természeti törvények nem esetlegesek és nem véletlenszerűek.

A kortárs tudomány által általánosan elfogadott nézet szerint a természeti törvények magyarázzák a természeti jelenségeket. A természeti törvények léte szavatolja a természetben tapasztalható rendet. A kérdés azonban, hogy mi magyarázza a törvényeket magukat, továbbra is válaszra vár. Erre a kérdésre adandó válasz vezet el bennünket a természeti törvények mibenlétét firtató modern metafizikai problémákhoz. Létezik egy realista és egy antirealista felfogása ennek a problémakörnek.¹⁴

A verifikacionizmus szerint a természeti törvények állítások, amelyeket meghatározott feltételek kielégülése esetén tekinthetünk igaznak. Ezzel szemben az antirealista szerint a természeti törvények jelentős része tartalmaz olyan terminusokat (pl. matematikai összefüggéseket), melyek referenciája nem figyelhető meg.¹⁵

A legtöbb filozófus elveti a természeti törvényekről kialakított antirealista elképzelést. Ezzel azonban visszajutottunk a természeti törvényekkel kapcsolatos metafizikai problémához.¹⁶

Amikor a törvények kérdéséről beszélünk, nemcsak arról van immár szó, hogy milyen kijelentéseket tekintünk „törvényjellegűnek”. A kérdés inkább arra vonatkozik, mi tehet bizonyos kijelentéseket igazgá?

13 Uo. 40. o.

14 U.o. 42.o.

15 Uo. 55. o.

16 Uo. 65. o.

MAURER DÓRA: REVERZIBILIS ÉS FELCSERÉLHETŐ MOZGÁSFÁZISOK (1972)

Maurer Dórának számos alkotásán egyfajta rendteremtés figyelhető meg. Oszlopba, sorokba rendezi a különböző képi „elemeket”, majd egymásnak engedi ezeket, és tovább figyeli a velük való történéseket.

A reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok darabjai is ilyenek. Szabályos sorokba és oszlopokba rendezett fekete-fehér fotók alkotják ezeket a munkákat, melyeken minimális elmozdulások, változások láthatóak (egy kéz mozdulatai, egy labda feldobása, míg más etűdöknél, egy kő sarokba helyezése, vagy épp egy székre való leülés és felállás).

Rendszerezi a világban létrejövő elemeket, formákat, gondolatokat.

„A három, illetve öt fázisból álló sorok képregényként értelmezhetők. Balról jobbra haladva olvashatjuk, és megfogalmazhatjuk minden olvasott sor tartalmát.”¹⁸



Maurer Dóra: Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok, etűd 3. (1973)

¹⁸ Maurer Dóra. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008, 59. o.



Maurer Dóra: Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok, etüd 6. (1972)

Mitől válnak ezek a felcserélhető mozgásfázisok művészetté? Az apró elmozdulások rögzítése okán? Az események, a változások eseményének a rögzítése folytán? A kívülről való „objektív” megfigyelés okán? Az olvasható „történet” lejegyzése okán?

Szinte végtelen lehetőség nyílik az egyszerű, önmagukban jelentés nélküli elemek jelentéssel telített struktúrákká alakítására. Fontos itt is a rend, a rendszerezés, a kompozíció ily módon való rögzítése.

OKSÁG

A metafizika és az okság kérdése a kezdetektől foglalkoztatta a filozófusokat. David Hume, az *Értekezés az emberi értelemről* című művében a metafizika kritikáját az okságról alkotott sajátos felfogásával kapcsolja össze. A modern fizika a jelenségek okokkal és célokkal történő magyarázatának elkülönítésén nyugszik. Ez az elkülönítés Arisztotelésznél még nem létezett aki a célokat az okok egy típusának tekintette.

Hume szerint az okság metafizikai fogalma megköveteli, hogy két jelenség közt szükségszerű kapcsolatot tételezzünk fel. De igaz-e hogy képtelenek vagyunk annak elképzelésére, hogy az ok fennálljon az okozat nélkül? Hume szerint a válasz egyértelműen: nem. Ezért mégis a kettő közt szükségszerű kapcsolat.

Nem a szükségszerűség fogalmával kell az okságot értelmeznünk. A hume-i elmélet szerint az oksági viszony ugyanis nem a jelenségek között áll fenn, hanem a jelenségek reprezentációjának egy sajátos módja.

A hume-i okság elméletnek van két olyan sajátossága, amelyet egyetlen, az okságról szóló modern elmélet sem fogadna el. Az egyik, hogy Hume az oksági relációt tulajdonképpen pszichológiai módon értelmezi. A másik az a feltevés, hogy az okság fogalma a hasonlóságon alapszik.

A modern hume-iánusok szerint a hume-i felfogás lényeges felfedezése nem abban áll, hogy a kauzalitást pszichológiai terminusokban kell elemeznünk, hanem abban, hogy az oksági viszony értelmezése során a szükségszerűség helyett a „szabályszerű együttjárás”-ra kell hivatkoznunk. A modern felfogás szerint az okságra vonatkozó filozófiai kérdést a következőképp kell feltennünk: vajon mi teszi az egyes kauzális kapcsolatokat kifejező állításainkat igazzá? ¹⁹

Az okság modern hume-iánus felfogása azon a feltevésen nyugszik, hogy minden olyan esetben, amikor azt állítjuk, az egyik jelenség oka a másinak, fel kell tételeznünk, hogy a jelenségek leírhatók valamely kauzális törvény eseteiként. Mivel a törvény a dolgok egymásra következésének szabályszerűségét fejezi ki, a modern elmélet, akár csak a hume-i, valamiféle ismétlődésről, szabályszerű együttjárástól teszi függővé az egyedi oksági relációk létét. Ezért is szokás ezt az elméletet az okság regularitás-elméletének nevezni. Az okság ezen értelmezésével szemben számos kifogás hozható föl, (...) ezért fell kell tennünk azt a kérdést hogy: miért pont ez vagy az a dolog volt egy jelenség közvetlen oka? ²⁰

Az oksági viszony egy másik lehetséges elemzése az okságot a „feltételek” segítségével kísérli meg értelmezni, szükséges és elégséges feltételeket jelölve ki. (S. L. Mackie) ²¹

Hogyan vagyunk képesek kiválasztani azt a feltételrendszert, amely elégséges egy jelenség bekövetkezéséhez?

Mik azok a „dolgok” és „jelenségek” amelyek között kauzális kapcsolat állhat fenn? Bár ez a kauzalitás kapcsán felmerülő egyik legérdekesebb metafizikai kérdés, mégsem foglalkoztak vele eléggé. Ez az okság ontológiája. Arra vonatkozik, hogy milyen típusú létezőket köt össze oksági kapcsolat.

Hume szerint az oksági kapcsolat feltételezi az állandó együttjárást, térbeli és időbeli érintkezést, és megköveteli, hogy az okok megelőzzék az okozatokat. De vajon milyen entitások között állhatnak fenn ezek a viszonyok? ²²

19 Uo. 94. o.

20 Uo. 98. o.

21 Uo. 102.o.

22 Uo. 105.o.

MARCEL DUCHAMP: EGY TÖRÖTT KAR MEGELŐLEGEZÉSÉRE (1915)



Duchamp: Egy törött kar megelőlegezésére (1915)

Ez a ready made Duchamp által már Amerikában készített egy darabja. Leesett a hó, és Duchamp kiválasztotta ezt a hólapátot (Franciaországban ilyet nem látott), majd szignálta (a cím festett felirattal, Duchamp aláírással).

Egy ironikus darabja a ready made-eknek, ahol az elcsúszást és a kéztörést megakadályozandó, havat kell lapátolni. Minimális beavatkozással ezt a (vásárolt) tárgyat aláírásával művészetté tette. A kiválasztott tárgy önmaga is, ugyanakkor olyan, mint „valami”. Valami más. Duchamp ezzel felmutatja ezt a kettősséget. Iróniával és humorral teszi ezt, hogy ne merüljünk el túlságosan a művészet fenséges voltában, és azért, hogy el ne csússzunk ezen a túlságosan is veszélyes „terepen”.

SZÜKSÉGSZERŰSÉG ÉS LEHETŐSÉG

Van-e különbség a múltbeli és a jövőbeli lehetőségek között? Az idő és a modalitás kapcsolatára vonatkozó kérdés a metafizika szintén nagy problémája.

Azokat a kijelentéseket, amelyek arra vonatkoznak, milyen dolgok lehetnének, vagy mi történhetett volna velük, modális kifejezéseknek nevezzük.²³

A lehetőség azonban a modalitás egyik esete csupán, másik fontos esete arra vonatkozik, ami elkerülhetetlen, más szóval szükségszerű. Az első modális logikai rendszert Arisztotelész dolgozta ki. A modern logika még világosabbá tette, hogy a modális következtetések rendszere igen bonyolulttá válhat, ha elismerjük, hogy a „lehetőség” és a „szükségszerűség” fogalmai különböző kontextusban nem feltétlenül ugyanazt a modális tartalmat fejezik ki. Ez volt az a kérdés, ami azután a modalitással kapcsolatos metafizikai nézetek megfogalmazásához vezetett.²⁴

Hume szerint a modalitás elvileg megfigyelhetetlen. Ha értelmes dolog szükségszerűségről beszélni, az csakis a megfigyelő személy (elméjének) valamely hajlamára, „késztetésére” utal. Hume a szükségszerűség fogalmát a kauzalitás segítségével kísérli meg értelmezni. A szükségszerű kapcsolat nem más, mint kauzális kapcsolat.

Ennek ellenkezőjét állítja az empirista ismeretelmélet, azt, hogy a kauzális kapcsolat egyáltalán nem lehet szükségszerű. Az empirista hagyomány szerint azt, hogy mi szükségszerű és mi nem, az ismeretszerzés módja, vagy az ismeretek forrása határozza meg. De vajon igaz-e, hogy minden apriori igazság analitikus? Kant két érvet is felhoz ellene. Egyik problémát a matematikai állítások jelentik. A matematikai igazságok nem tapasztalati igazságok, ugyanakkor nem is analitikusak, hisz' akkor mindenkinek ismernie kellene őket, aki ismeri a szavak jelentését. A matematikai igazságok ugyanakkor szükségszerű igazságok is. A szükségszerűséget Kant szerint az univerzalitás, a kivétel nélküli általánosság jellemzi.²⁵

A hume-i hagyomány szerint az ilyen általánosságot csak az apriori igazságoktól várhatjuk el.

A 20. század elejére a szükségszerűséggel kapcsolatban két markáns álláspont kristályosodott ki, az empirista és a kantiánus felfogás.

Saul Kripke a modern metafizika szempontjából alapvető jelentőségű érve szerint helytelen a szükségszerűség problémáját összekötni az aprioricitás és az analicitás kérdésével, ahogy ezt mindkét hagyomány tette. Szerinte az, hogy az ítélet honnan ered, ismeretelméleti probléma. Az, hogy milyen modalitású, metafizikai. A szükségszerűség nem redukálható ismeretelméleti vagy nyelvfilozófiai fogalmakra. Ezért a szükségszerűségről metafizikai értelmezést kell adnunk.²⁶

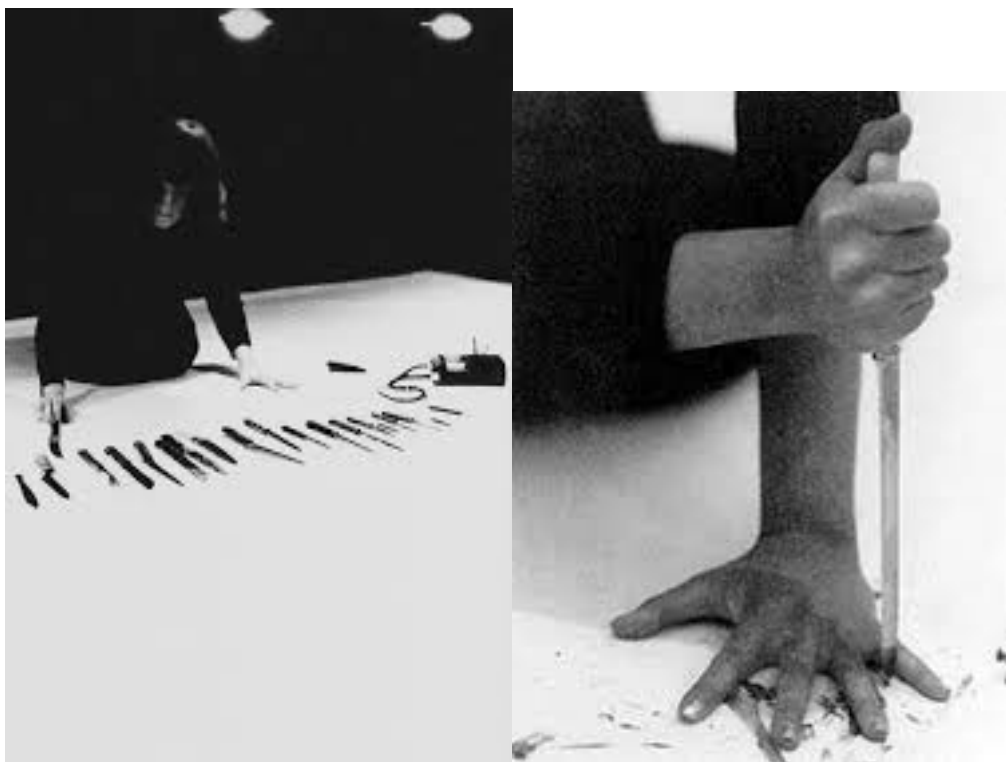
23 Uo. 123. o.

24 Uo. 124. o.

25 Uo. 127. o.

26 Uo. 128.o.

MARINA ABRAMOVIČ: RITMUS 10. (1974)



Marina Abramović: Ritmus 10. (1974)

Abramović ebben a performanszában egy papírra fektette a kezét, majd valamilyen ritmus szerint, rendkívül gyorsan egy késsel „kopogtatott” az ujjai között az asztalon. Ha megsebezte az ujját, megállt és előlről kezdte. A papíron kirajzolódott vérynnyomok egyre erősebbé, kivehetőbbé váltak, miközben újra és újra végigjárta ezt az „utat”, később már ügyelve arra, hogy sikerüljön ugyanott megvágnia a kezét.

Éppúgy, mint amikor a gyerekek körülrajzolják kezüket egy papíron, ügyelve arra, hogy az elkészült kép minél inkább hasonlítson a saját kezükre. Ez itt ennél jóval komolyabb „játék”, melyben összemosódik a valóság és a művészet, a művész egyfajta keretet ad a monoton ritmussal ennek az akciónak, kirajzolva ezzel a saját keze (művészi nyomhagyás) rajzolatát. Rajzol a vérével a fehér papírlapra (tabula rasa), megjelenítve a művészet mibenlétét, kockázatát, lehetőségeit. Mindezt egy szabályos ritmusban, a kés kopogása keretet ad, és megmutatja a művészet és az élet közötti szükségszerű ellentéteket.

TULAJDONSÁGOK

A tulajdonságokkal osztályozzuk, csoportosítjuk a dolgokat és eseményeket. A tulajdonságok realitását illetően két alapvető metafizikai álláspont létezik. Az egyik elmélet /nominalizmus/ szerint a tulajdonságok a dolgok és események osztályozására szolgáló szavak vagy kifejezések. A tulajdonságok eszerint a dolgok és az események csoportosítására szolgáló nyelvi eszközök. A másik elmélet/realista/ szerint a tulajdonságok önmagukban is léteznek.

Miként lehetséges azonban, hogy az ily módon értelmezett tulajdonságokkal az egyedi dolgok „rendelkezzenek”? Másképp fogalmazva: hogyan tehetik állításaikat igazgá az univerzálék? Az univerzálék és a partikuláris dolgok közt is egy sajátos viszony áll fenn, ami igazgá teszi a dolgok tulajdonságaira utaló mondatokat. Ezt Platón után „részesülésnek” vagy „instanciálásnak” nevezzük. Mi határozza meg az univerzálék és az egyedi dolgok közötti „részesedési” vagy „példázási” viszonyt? Nyilván egy másik univerzálék, és így tovább a végtelenségig. Ezt szokás „végtelen regresszus” érvnek nevezni.

A végtelen regresszus ellenvetést csak úgy lehet elhárítani, ha feltesszük, hogy a példázás nem reláció. Akkor micsoda? Erre nincs igazán meggyőző válasz. De ha lenne is, az univerzálék bevezetése akkor sem szolgálna jó magyarázatként arra, miként lehetségesek természetes tulajdonságok.

A modern nominalizmus szerint a tulajdonságok nem nyelvi entitások, hanem a dolgok osztályai segítségével értelmezhetők.

A tulajdonságokat csak akkor tekinthetjük osztályoknak, ha az osztályok elemei nemcsak az aktuális világban létező dolgokra és eseményekre, hanem a lehetséges világokban találhatóakra is kiterjednek.²⁷

27 Uo. 146–147. o.

JOSEPH KOSUTH: EGY ÉS HÁROM SZÉK (1965)



Joseph Kosuth: Egy és három szék (1965)

Egy szék, egy szék képe és egy székről szóló felirat. Ezt mutatja be Kosuth, akinél fontos, hogy a szöveg fénymásolt legyen, és a kép fekete-fehér. Ebben a koncept munkában nem a kivitelezés a fontos, bár puritán egyszerűsége így is rejt valamiféle esztétikumot. Semmit sem kíván közölni, nem ábrázol, hanem az ábrázolás „ideáját” mutatja be, felülemelkedik a tárgyon, és közelít konceptuálisan a modern nyelvfilozófia elveihez. A művészi nyelvről szól ez a munka, a művészetfogalomról és semmi másról, csak egy székről. Kosuth számára a művészeti problémák alapvetően nyelvi természetűek. Ezeket a munkáit „szótár-munkáknak” nevezte.

Feltárja ezzel a szék fogalmának minden lehetőségét, megteremtve ezzel a szép „ideáját” és a művészi szépet. Duchampot követve kijelentéseket tesz, csak sokkal puritánabb, kevésbé költői módon, mint Duchamp. Megmutatva ezzel egy tárgy mindennapi valóságát, tulajdonságait, létrejöttét és használhatóságát. Választása révén viszont ez a pusztán tárgy átlép mindennapisága határán és műalkotássá válik. Az *Egy és három szék* egygyé válik, teret nyitva a különféle műértelmezéseknek.

LEHETSÉGES VILÁGOK

Ha valami lehetséges, akkor úgy véljük, hogy léezik a dolgok elrendezésének olyan módja, amely mellett az a bizonyos valami fennáll. Természetes világképünkhöz tartozik az is, hogy bizonyos dolgokról azt gondoljuk, lehetnének másképpen is, mint ahogyan vannak. Azt is gondolhatjuk, hogy valami viszont szükségszerűen olyan, amilyen. (pl. matematikai igazságok)

A metafizikán kívül a nyelvfilozófiában is fontos szerephez jutnak a lehetséges világok problémaköre. A „lehetséges világok” terminus ugyanis nem más, mint ontológiai szakkifejezés arra, ahogyan a dolgok lehetnek. Nem az egyes lehetséges helyzeteket értjük lehetséges világokon, hanem annak a teljes módját, ahogyan a dolgok lehetnének.

A lehetséges világok metafizikai státusza kapcsán az elméletek két fő típusát különböztetjük meg, a realistát és az antirealistát.

Az antirealisták számára nem léteznek lehetséges világok.

A realisták szerint ezzel szemben ontológiailag el kell köteleződnünk a lehetséges világok létezése mellett. Ha megtettük, akkor azt állítjuk, nem a mi világunk az egyetlen világ, amely létezik, csak egyetlenegy a számtalan létező lehetséges világ közül. Vagyis az a mód, ahogyan a mi világunkban a dolgok vannak, csak egyetlenegy módja annak, ahogyan a dolgok lehetnek: számtalan más mód is létezik.²⁸

A lehetséges világok metafizikai státusza vonatkozásában, napjainkban három meghatározó elmélet kristályosodott ki, a kortárs filozófusok többsége e három elmélet valamelyikét képviseli.

Az antirealisták többsége fikcionalista, vagyis azt állítja, hogy fiktív entitások mintájára kell értelmezni a lehetséges világokat. (pl. mint a Csillagok háborúja c. film)

A realisták vagy genuinrealisták úgy gondolják, hogy a lehetséges világok éppoly genuin, konkrét entitások, mint ez a világ, amelyben élünk.

Az erzatzrealisták úgy vélik, hogy a lehetséges világok pusztán absztrakt entitások (Erzatz – pótlék), tehát világpótlékok.

A lehetséges világok mindhárom elmélet szerint: absztrakt entitások, amelyek azt reprezentálják, hogy milyen lehetne a világunk.

A lehetséges világok szükségszerűen léteznek. Mivel pedig szükségszerűen léteznek, az aktuális világunkban is léteznek, ők maguk is aktuális létezők.

A lehetséges világok metafizikai státusza a platóni univerzálék metafizikai státuszához hasonlít.²⁹

²⁸ Tózsér János: *Metafizika*. Akadémia Kiadó, Budapest, 2009, 176. o.

²⁹ Uo. 176. o.

RENÉ MAGRITTE: KÉPEK ÁRULÁSA (1928–29)



Magritte: Ez nem egy pipa (1928–29)

Magritte *Képek árulása* sorozatcímrel számos ehhez hasonló képet fest 1928–29.-ben. Egy alma, egy pipa, egy függöny, egy kalap szinte fotószerűen megfestett képe, és alatta a kép látványát megkérdőjelező felirat. „Ez nem egy pipa”. Akkor mi lehet ez? Mi ez az egyértelmű megkérdőjelezése a látványnak? Ha ez nem egy pipa – mert természetesen nem az –, hanem „csak” egy pipa képe, akkor miért készült el ez a kép? Mit akart ezzel Magritte? Ez csak egy irónia a festő részéről, vagy komoly filozófiai tartalmakkal bír egy műalkotás és egy puszta tárgy vonatkozásában?

Mit árulnak el ezek a képek? Mit mondanak a művészetről és a valóságról?

AZ IDŐ

A jelen a múltat és a jövőt temporális modalitásoknak nevezzük, és az idővel kapcsolatos metafizikai problémák olyan kérdéseket járnak körül, mint pl: Szükségünk van-e temporális modalitásokra? Mitől lesznek igazak a múltra, a jelenre, vagy jövőre vonatkozó kijelentéseink? Létezik-e múlt és jövő? Az alethikus (szükségszerűség, lehetőség) és a temporális modalitások egyes értelmezés szerint nem függetlenek egymástól. A szükségszerűség egy ókori eredetű értelmezése szerint például a szükségszerűség és a múlt, valamint a jelen fogalma szorosan összefügg egymással, mivel mindkettő a változtathatlanság fogalmához kötődik.

Ami elmúlt, vagy ami szükségszerű azt nem változtathatjuk meg, Az idővel kapcsolatban olyan kérdéseket is vizsgálnak, melyek a természettudomány és a metafizika határán helyezkednek el, hiszen különböző fizikai elméletek az idő más és más értelmezését igénylik.

Meg kell vizsgálni az idő és a változás fogalmának kapcsolatát, kis túlzással ez volt az a probléma, amivel a nyugati metafizika története kezdetét vette.³⁰

Ami változik, az változhat gyorsan és lassan. A változásnak mértéke van.

Arisztotelész szerint az idő valójában a változás mértéke. A modern newton-i fizikával kapcsolatos egyik legfontosabb metafizikai probléma az, hogy vajon fel kell-e tételeznünk az abszolút időt és teret? Sokáig az volt az általánosan elfogadott filozófiai álláspont, hogy változás nélkül értelmetlenség időről beszélni. (Arisztotelész) Sidney Schoemaker azonban 1969-ben közölt cikkében egy olyan példát ír le, amely a változás nélküli idő lehetőségének kérdését új megvilágításba helyezi. A schoemaker-i világ azonban azt nem bizonyítja, hogy az idő fogalma lehetséges lenne a változás fogalma nélkül. Amint erre már Kant is rámutatott, az idő önmagában nem tapasztalható, sokkal inkább a külső és belső tapasztalat egyfajta feltétele. Az időtlen dolgokról (pl. számok vagy univerzálék) éppen ezért nem lehet tapasztalatunk. Az idő fogalmát nem lennének képesek Kant szerint megérteni a változás fogalma nélkül. A változás az, amit tapasztalunk.³¹

Newton fizikájának kidolgozása során kénytelen volt olyan feltevésekkel is élni, amelyek kifejezetten metafizikai természetűek. Newton a következő, az időre, térre és mozgásra vonatkozó feltevéseket vezeti be:

Az abszolút valóságos és matematikai idő önmagában véve, minden külső vonatkozás nélkül egyenletesen múlik, és más szóval időtartamnak is nevezhető. Az abszolút tér, saját lényegénél fogva, mindenkor egyenlő és változatlan marad. Az abszolút mozgás a testnek az egyik abszolút helyről a másikra való helyválttatása.³²

Könnyen belátható, hogy itt metafizikai hipotézisekről van szó, Newton ugyanis többször leszögezi, hogy csak a relatív idő érzékelhető, az abszolút sohasem. Leibnitz mármost amellet érvelt, hogy nem létezik sem abszolút tér, sem abszolút idő. Leibnitz szerint nemcsak tárgyak, hanem események között is értelmezhetünk relációkat. (okszági reláció) Leibnitz szerint a tér nem más, mint két egyidejűleg létező tárgy közötti távolság, az idő pedig két esemény közti távolság, tehát relációs fogalom, ami az események közti viszonyokra vonatkozik. A newtoni elmélet fizikailag meggyőző, metafizikailag viszont nehezen elfogadható. Az ellentmondás megoldására két lehetséges megoldás kínálkozik. Ernst Mack szerint nincs abszolút tér, viszont van egy kitüntetett vonatkoztatási rendszer. A másik megközelítés az abszolút sebesség és idő fogalmát metafizikai fogalomból fizikai fogalommá kívánta alakítani: mérhetővé kívánta tenni. Az abszolút tér és idő mérésével kapcsolatos fizikai kísérletek vezettek a relativitás-elmélet megfogalmazásához (Einstein), ami alapvetően megváltoztatta az időhöz való viszonyunkat azáltal, hogy az időt, éppúgy, mint annak idején Galilei a mozgást, egy meghatározott referenciaponttól tette függővé.³³

30 Huoranszki: i. m. 168–170. o.

31 Uo. 172. o.

32 Uo. 175. o.

33 Uo. 179. o.

Az idővel kapcsolatos egyik alapvető metafizikai probléma az, amely az idő és a változás kapcsolatára kérdez rá. Az arisztotelészi időfelfogásnak azonban van egy másik olyan jellegzetessége is, amely az idővel kapcsolatos modern metafizikai elméletek kiindulópontjául szolgál. Arisztotelész az idő megértésében kitüntetett szerepet tulajdonít az igeidők értelmezésének, valamint a „most”, tehát a jelen fogalmának. Arisztotelész úgy gondolta, hogy a „most” szó használatában van valami paradox. Szerinte a most szó határfogalom: a jelen, a múlt és a jövő közti határt jelöli. De vajon az, amire a „most” szó utal, változatlan, vagy folyamatosan változik? Egy másik, Szent Ágoston által hangsúlyozott nehézség a következő: mivel a szó kiejtése időt vesz igénybe, mire kimondjuk, a „most” pillanata már el is tűnt. A jelen pillanat, mint folyóban a sikamlós pikkelyű hal, megragadhatatlan.³⁴

Azt a filozófiai álláspontot, amely szerint csak a jelen létezik, prezentizmusnak nevezik. Legjelesebb képviselője Szent Ágoston. Ágoston érve szerint a múlt már nem létezik, a jövő pedig még nem létezhet. Három idő van: jelen a múlttól, jelen a jelenről és jelen a jövőről. Emlékezésünk: jelen a múlttól. Szemléletünk: jelen a jelenről. Várakozásunk: jelen a jövőről. Csakis a jelenről van értelme feltennünk, hogy létezik. A múlt és a jövő az elménkben jelenlévő képzetek. Az idő statikus felfogása szerint az idő nem értelmezhető a múlt, a jelen és a jövő fogalma segítségével. Számunkra a múlt, a jelen és a jövő között a létezés szempontjából nincs különbség: vagy egyformán léteznek, vagy egyformán nem léteznek. A különbség, ha van, csak abban állhat ugyanis, hogy miről szerezhettünk tapasztalatot, vagy mit tudhatunk. A világ tényeinek nem csak passzív megfigyelői, hanem aktív alakítói is vagyunk. A dinamikus időfelfogás szerint lényeges különbség van a múlt, a jelen és a jövő között. A jövő tényeit befolyásolhatom, a múlt és a jelen tényeit nem.

Amennyiben a dinamikus változás valóban az idő lényegét alkotja (Arisztotelész szerint igen), akkor meg tudjuk mutatni, hogy a változás fogalma értelmetlen, mivel ellentmondást rejt magában, és azzal az idő mint olyan lehetlenségét is bizonyítottuk. Erre a bizonyításra tesz kísérletet a brit hegelianizmus képviselője, J. M. E. McTaggart. Ehhez a jelennek kitüntetett szerepet kell tulajdonítanunk. A másik, hogy el kell fogadnunk a „mozgó múlt” és a „mozgó jövő” elképzelést, mivel a jelen szempontjából a múltbeli események egyre távolodnak, a jövőbeliek pedig egyre közelednek. (...) Összefoglalva McTaggart állításait: 1. Az idő lényege a változás. 2. A változást csak A-sorozatként értelmezett idő fejezi ki. 3. Az A-sorozatként értelmezett idő fogalma ellentmondásos: Az idő nem létezik.³⁵

34 Uo. 179. o.

35 Uo. 188. o.

Vannak olyan filozófusok, akik azt nem fogadják el, hogy az idő nem létezik, illetve nincs értelme változásról beszélnünk. Azt szeretnék bizonyítani, hogy akkor is van értelme változásról beszélni, ha az időt B-sorozatként értelmezzük. Az idő szerintük, éppúgy, mint a tér, az események rendjének kifejezése. Azt, hogy az idő különböző elméletei közül melyik az elfogadható, azt valószínűleg a fizika fejlődése fogja eldönteni, a kérdések metafizikai lehetőségei azonban így is izgalmas kérdéseket vetnek föl.³⁶

CHRISTIAN BOLTANSKI: UTOLSÓ HÍREK AZ EMBEREKRŐL (2011)



Christian Boltanski: Latest News From Human – The Deaths (2011)

Mi az idő? Mi a születés vagy a halál? Meddig van értelme az emberi létezésnek? Van-e értelme az emberi létezésnek (Auschwitz után)? Ilyen és ehhez hasonló kérdésekre keresi a választ Christian Boltanski minden munkájában. Folyamatosan és monomániásan teszi föl ezeket a kérdéseket, mutatja fel a rengeteg arcot, fotót, emberi életet, ruhákat, órákat, árnyékokat az emberi történelemből és az emberi létezésből. Ez a munkája 2011-ben a Velencei Biennálé francia pavilonjába készült *Utolsó hírek az emberekről* címmel. Piros és zöld digitális számlálón számsorok váltakoznak szinte másodpercekként.

36 Uo. 189. o.

A zöld a születések számát mutatja, a piros a halálozásokét. Még ha tudjuk is, hogy ez egy számítógépes statisztikai adat megjelenése ezeken az óriási számsorokon, mégis megdöbbentően gyorsan váltakoznak, növekednek, illetve csökkennek ezek a számok. Digitalizált és szorongatóan humán életek ezek-a mi életeink.

AZONOSSÁG

Mitől éppen az valami, ami? Hol húzható meg a határa annak, amikor már valami más?

Théseus hajóján, miután elkorhadt, folyamatosan kiseréltek egy-egy deszkát az athéniak. Ez akkor is Théseus hajója maradt? Hogyan dönthető el, hogy hányadik deszka kicserélése után kezd a hajó különbözni Théseus hajójától? Hogyan dönthető el, hogy melyik fa kivágása után kezd az erdő egyre inkább mezővé válni?

Az azonosság kérdése néhány filozófus szerint nem ugyanolyan formában merül fel a tárgyak, az élőlények és a személyek esetében. De minden különbség ellenére a tárgyaknak és az élőlényeknek van legalább egy közös vonásuk: konkrét partikulárék.

Mit értünk az alatt, hogy konkrét partikuláré? Minden ami konkrét, az időben, vagy térben és időben létezik, és kauzális hatást szenvedhet el. Minden, amire ez a fenti két jellemző nem áll, az absztrakt. A materiális tárgyak például konkrét entitások. De vajon létezik-e olyan objektum, ami nem konkrét? Ilyenek például a számok vagy a halmazok. Egyesek szerint ilyenek a proposíciók is, vagy a nyelvi jelenségek. Kevesebb vita övezi a partikulárék (egyedi dolgok) fogalmát. Ezeket az univerzálékkal állítjuk szembe.³⁷

A nominalisták szerint nem léteznek univerzálék. (pl. zöld), csak partikuláris egyedi dolgok. A platonisták szerint a helyzet ennek épp a fordítottja: szerintük valójában csak univerzálék (ideák) léteznek, a konkrét partikulárék csak ezek árnyképei.

Hogyan különböztetjük meg a materiális tárgyakat a többi konkrét partikulárétól? Fontos jellemzőjük, hogy mozognak, illetve mozgathatók (árnyék, vagy a hullám, bár mozgását nyomon követhetjük, nem tárgyak). További jellegzetesség, hogy van felszínük (a szivárvány vagy a felhők nem tárgyak). (...) Végül egy metafizikai szempontból rendkívül fontos, de igen nehezen megragadható különbség van a tárgyak és a módosulások között.³⁸

Létezik olyan metafizikai hagyomány (Spinoza), amely minden materiális tárgyat pusztán módosulásoknak tekint.

A konkrét objektumok egyik fontos jellegzetessége, hogy kauzális hatásokat szenvedhetnek el. Ha a tárgyak nem függetlenek a kauzális hatásoktól, akkor bizonyos értelemben a tárgyak is csak módosulásoknak tekinthetők. Méghozzá valami olyasmiknek a módosulatai, amelyekre nem gyakorol semmi kauzális hatást (ilyen létező lehet Isten vagy épp a platóni ideák).

37 Uo. 206. o.

38 Uo. 207. o.

De elfogadhatjuk-e, hogy a kauzális hatás elszenvedése elegendő ahhoz, hogy valamit ne tartsunk önálló létezőnek? Igen, ha azt is elfogadjuk, hogy egy dolog létehez szükségszerűen hozzátartozik az ok, amely létrehozta.

Ám Hume épp ezt a feltevést kérdőjelezte meg, amikor az okság „elkülönült létezés”-elméletét megfogalmazta. Az okot és az okozatot egymástól függetlenül képesek vagyunk azonosítani: Ezért, ha Hume-nak igaza van, bármi legyen is a kauzális függés természete, az nem áll, hogy a kauzális hatást elszenvedő tárgyak ne léteznének önállóan. Lehetséges azonban, hogy egyes partikuláris azonosítása nem független azon okok azonosításától, amelyek következtében a tárgy létrejött. (Rembrandt önarcképei)³⁹

Miután a materiális tárgyak térben és időben is léteznek, ezért fizikai objektumoknak is szokás nevezni őket. Minden materiális tárgyat elemek (protonok, neutronok stb.) és a köztük fennálló sajátos mikrofizikai tulajdonságok alkotnak.

De vajon mitől lesz az elemek összessége tárgy? Az ilyen összetételre vonatkozó kérdéseket mereológiának nevezik (a merosz – alkotórész szóból). A mereológia azt a sajátos viszonyt vizsgálja, amely az alkotórészek és az általuk alkotott egész közt áll fenn. Mi következik mindebből a materiális tárgyak azonosságára (így létére) nézve? A legradikálisabb nézet szerint az, hogy semmilyen fizikai tárgy nem létezik. A világ szerintük elemi részek sokasága, amelyek időnként tárgyszerűen rendeződnek el. A tárgyak elrendeződése azonban nem metafizikai, hanem pragmatikus fogalom. Egy kevésbé radikális nézet szerint azért vannak olyan materiális tárgyak, amelyek léteznek, mint konkrét objektumok. Ezek az élőlények.⁴⁰

Egy tárgy azonosításának szükséges feltétele, hogy valamely típusba besorolható legyen, vagy valamely univerzálé esetének tekintjük. E feltétel szükséges ugyan, de kérdés hogy elégséges-e? Problematikus a besorolást az azonosság elégséges feltételének tekinteni: például műtárgyak eredetiségének vizsgálata esetén jól látható ez a probléma. Ha azt szeretnénk tudni, hogy ez vagy az a kép valódi Rembrandt-e, akkor az iránt érdeklődünk, hogy vajon ez ugyanaz a kép-e, mint amit a mester festett, nem elég, ha azt tudjuk, hogy ez a kép abba a típusba tartozik, amelyikbe a Rembrandt képek. A kérdés az, hogyan tudjuk megkülönböztetni az azonos típusba tartozó, de numerikusan különböző egyedeket. Elérkezhetünk-e egy olyan pontig, amikor a tulajdonságok felsorolása segítségével képesek vagyunk azonosítani egy partikuláris tárgyat. Leibnitz, akit az újkori metafizikusok közül leginkább foglalkoztat az azonosság kérdése, pozitívan válaszolt erre a kérdésre. A „megkülönböztethetetlenek azonossága” leibnitz-ielve alapján azok a tárgyak, amelyek nem rendelkeznek különböző tulajdonságokkal, numerikusan azonosak kell hogy legyenek. Az azonos megkülönböztethetlenség modális elv. Lehetetlen, hogy két numerikusan különböző tárgy tökéletesen azonos tulajdonságokkal rendelkezzen (két fa, két levél, vízcsepp). Ez lenne ugyanis az azonosság metafizikai kritériuma.

39 Uo. 207. o.

40 Uo. 210. o.

E kritérium szerint nincs olyan lehetséges világ, amelyben léteznének numerikusan megkülönböztethető, de pontosan ugyanolyan kvalitatív tulajdonságokkal rendelkező tárgyak.⁴¹

Mi biztosítja, hogy egy partikuláris azonossága nem változik, miközben egyes tulajdonságai igen? Erre a kérdésre a tradicionális (arisztotelészi) válasz az esszencializmus volt. Ez az elv nem ismeri el, hogy csakis a megkülönböztethetetlenek lehetnek azonosak. Tehát a dolgok kétféleképpen rendelkezhetnek tulajdonságokkal. A tulajdonságok egyik csoportjába azok tartoznak, amelyek megváltozhatnak anélkül, hogy a tárgy elvesztené azonosságát. A másik csoportba viszont azok, amelyek szükségképpen megilletik a tárgyat. Mármost mik azok a tulajdonságok, amelyeket esszenciális tulajdonságoknak tartunk?⁴²

Kripke szerint az eredet az, ami szükségszerű, igen ám, de ez a tárgyak esetében nem elfogadható, csak az élőlények esetében. Az önazonosságot mindenki szükségszerűnek tartja. És ha ez így van, akkor minden azonosság-állítás szükségszerűséget fejez ki. Akadnak példák, melyek ezt cáfolják. Lehetséges, hogy az alkotóelem és a tárgy közti viszony talán nem is azonosság? A lehetséges világok közti hasonlóság fogalma tulajdonképpen a közelségi reláció értelmezése. Egy világ annál „közelebb” van a másikhoz, minél jobban hasonlít rá a releváns szempontból. A hasonmás elméletnek azonban a hasonlóság kontextusfüggősége nehézségeket okoz. A hasonlóság fokozat kérdése. Igen ám, de hol és hogyan húzható meg a határ a fokozatok elégségéhez? Láthattuk, hogy nem csak az idő természete, de az időbeli állandóság problémája is a kortárs metafizika legrejtélyesebb kérdései közé tartozik.⁴³

41 Uo. 219. o.

42 Uo. 224. o.

43 Uo. 237. o.

ANDY WARHOL: CAMPBELL LEVESKONZERV (1962)

Warholnak ez a munkája már a Keleti 47. utcában (New York) lévő Factory-ban (Gyár) készült szitanyomat, melynek mechanikussága a populáris kultúra egy „*semmi különös*” termékeként szerepel: 32 darab van belőle, sorban egymás mellett vannak kiállítva, mint egy polcon egy átlag amerikai üzletben. Óriási volt a különbség az akkori amerikai absztrakt expresszionizmus munkáihoz képest. Egyszerű puritánsága, minden személyes kézjegy hiánya teszi elgondolkodtatóvá ezt és minden más Warhol művet. Mi ez a leveskonzerv? Miért pont ezt választotta Warhol? Mi köze ennek a művészethez? Miért van ennyi belőle? Miért pont ezzel a technikával készült? Azonos ez a tárgy azzal, amit ábrázol? Itt nincs már kérdőjel, mint Magritte-nál? Mi ez: egy pusztán tárgy, vagy mű(tárgy)? A nézőre bízva Warhol ezt a kérdést (és persze a későbbi műgyűjtőkre, akik rengeteg pénzt fizetnek majd érte). Mi ez a 32 leveskonzervet ábrázoló nyomat valójában?



Andy Warhol: Campbell's Soup (1962)

TEST-LÉLEK PROBLÉMA

A konkrét partikulárékat (tárgyak, élőlények, ember) az arisztotelészi metafizikai hagyomány szubsztanciáknak nevezte. A 17. században azonban Descartes a szubsztancia fogalmáról új definíciót alkotott, mely szerint akkor mondhatjuk, hogy két szubsztancia valóságosan különbözik egymástól, amikor mindegyik képes a másik nélkül létezni. Miután minden más partikularé léte Istentől függ, a definícióból az következne, hogy valójában csak egyetlen szubsztancia van: Isten. Descartes azonban bevezet egy további megkülönböztetést is. A szubsztanciák típusait megkülönböztethetjük aszerint is, hogy létezésük nem függ-e más teremtett szubsztanciák lététől. Ennek alapján a teremtett szubsztanciák két típusát különíthetjük el: a térben kiterjedt anyagi szubsztanciát, és a kiterjedés nélküli, ámde gondolkodó lelki szubsztanciát. Ezt a testről és lélekről kialakított metafizikai elképzelést dualizmusnak nevezik.⁴⁴

Azokat az elképzeléseket melyek szerint csak egyfajta szubsztancia létezik, két csoportra oszthatjuk: a materialista és fizikalista elképzelések szerint nem létezik lelki szubsztancia.

A dualista elképzelés természetesen nem tagadja, hogy az emberi személyiség valamilyen módon kapcsolatban áll egy meghatározott biológiai-fizikai organizmussal, az emberi testtel. Viszont azt állítja, hogy két alapvetően különböző típusú létező kapcsolatáról van szó. Descartes szerint a materiális tárgyak térben és időben léteznek, viszont a lelki szubsztanciának nincs térbeli kiterjedése. Csak az a létező tekinthető „lelki szubsztanciának”, amelyik képes a gondolkodásra.

Vajon igaz-e, hogy gondolati tartalmakkal csakis lelki szubsztanciák rendelkezhetnek? Saját tudattartalmait mindenki közvetlenül ismeri meg. A lelki jelenségeket egy sajátos perspektivitás jellemzi. A fizikai jelenségek nem rendelkeznek ilyen szubjektivitással, mivel nem rendelkeznek gondolati tartalmakkal. E sajátos szubjektivitásnak kitüntetett szerepe lesz majd a személyek azonosságának metafizikai problémája kapcsán.⁴⁵

A kortárs elmefilozófia szerint a gondolati tartalmak és a tudatosság kérdése közel sem kapcsolódik ilyen szorosán egymáshoz. Sok filozófus véli úgy, hogy az intencionalitás kérdése elválasztható a tudatosság magyarázatának problémájától, sőt megkérdőjelezi azt a karteziánus feltevést is, hogy a gondolati tartalmainkat közvetlenül ismerhetjük. Azt azonban senki sem vitatná, hogy a személyiség mibenlétének metafizikai kérdése elválaszthatatlan a tudatosság kérdésétől.

44 Uo. 245. o.

45 Uo. 249. o.

CARAVAGGIO: NARCISSUS (1597–99)



Caravaggio: Narcissus (1597–99)

Ez a tárgy nélküli, csupán csak egy káprázatra irányuló szerelem, évszázadokon át táplálta a Nyugat pszichológiai és szellemi életét.

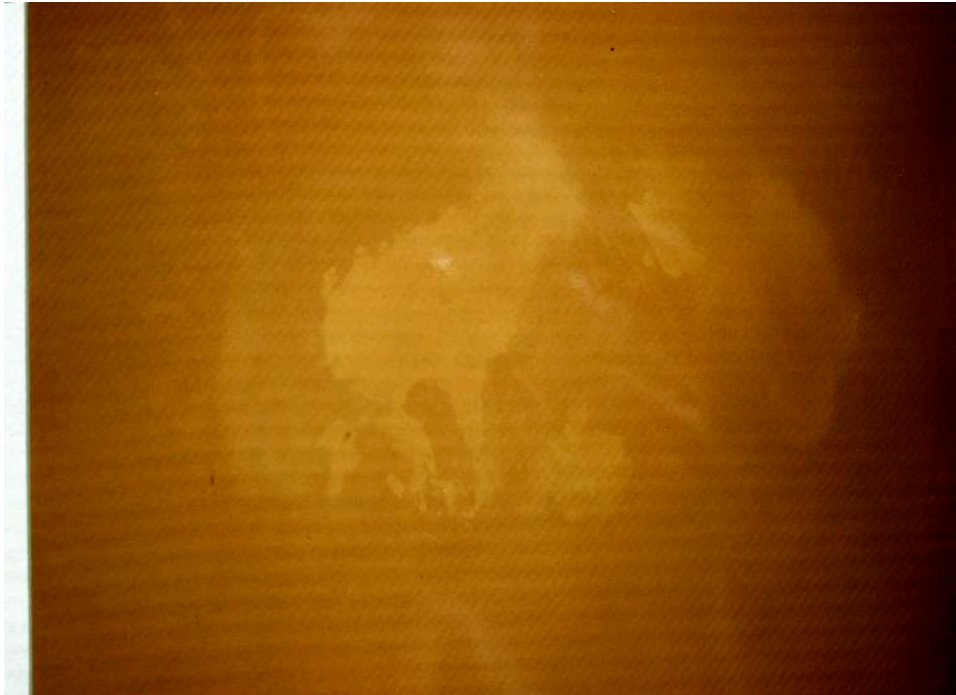
Egyfelől elragadtatás ez a nem-tárgy láttán, a megcsalt szem egyszerű tévedése, másfelől a kép hatalma. Ki az, akibe Narcissus beleszeret, mi ez a tükröződés? Önmagába, a saját tükörképébe, vagy épp a művészet az, ami Narcissus arcképe által megjelenik? A művészet tükre ez, vagy „csak” egy ovidiusi történet képi megfogalmazása?

A tükörkép, amibe Narcissus beleszeret, olyan gondolkodásmód alapvető toposza lesz, mely leválik az antik filozófiáról, hogy ezután egészen a kereszténység első évszázadáig táplálja a patrisztika spekulatív gondolkodását. (...)

Plótinosznál az érzéki világ is visszatükröződés eredménye. Másfelől ugyanakkor súlyos tévedés valóságnak hinnünk azt, ami pusztán tükörkép, mint Narcissus tette. Plótinosz szerint a tévedés egyszerűen akkor lép fel, amikor az egyén valóságosnak képzeletben ezeket a képeket, ahelyett hogy saját bensőjére támaszkodnék.⁴⁶

Hol kezdődik a szubjektum, kik is vagyunk valójában, mit tükrözünk önmagunk és a külvilág számára magunkból? Mi a művészet „tükrözése”? Számomra ilyen és ehhez hasonló kérdéseket vet föl ez a kép, vagy épp ez a test-lélek problematika.

⁴⁶ Julia Kristeva: Nárcisz: az újfajta téboly. (ford. Babarczy Eszter) *Café Babel* 18., 1995, 51–52. o.



Nagy Barbara: Önarckép (fotó, páras üveglap, 2002)

FIZIKAI TÁRGYAK

A fizikai tárgyaknak meghatározott időbeli határaik vannak, melyen belül minden pillanatban teljes egészükben jelen vannak. Ezek a tárgyak változni képes létezők. A kortárs metafizikában főként az a kérdés, hogy minden időpillanatban jelen vannak-e ezek a tárgyak.

A fizikai tárgyak ontológiai szerkezetének problémája összefügg a tulajdonságok problémájával.

A nominalizmus szerint nem léteznek saját jogukon tulajdonságok, tehát az, hogy a paradicsom „kerek” vagy „piros”, nem alkotóeleme a tárgynak.

Ezzel szemben a realizmus és a trópuselmélet szerint ezeket a tulajdonságokat magában foglalja a tárgy, alkotóelemei annak.

Különbséget kell tenni a fizikai tárgyak részei és metafizikai alkotóelemei között. A nominalizmus szerint a fizikai tárgyaknak csak részeik vannak, a realizmus és a trópuselmélet szerint pedig metafizikai alkotóelemeik is: nevezetesen a tulajdonságok.

A nominalizmus szerint a metafizikának a fizikai tárgyakról, mint alapvető entitásokról, nincs mit mondania, át kell adni a terepet a fizikának, a realizmus és a trópuselmélet szerint viszont a metafizika egyik legfőbb feladata feltárni a fizikai tárgyak ontológiai szerkezetét. A fizikai tárgyak ontológiai szerkezetének a nominalizmus mellett három különböző elmélete van: a szubsztrátumelmélet, nyalábelmélet és szubsztanciaelmélet.⁴⁷

⁴⁷ Uo. 62.o.

Egy másik probléma a tárgyakkal kapcsolatban az, hogy hogyan értelmezhető a fizikai tárgyak időben való létezése?

Ennek a problémának két nagy elmélete van, az egyik az endurantizmus, másik a perdurantizmus elmélete. Az endurantisták szerint a fizikai tárgyak létezésük minden pillanatában teljes egészükben jelen vannak, míg a perdurantisták szerint csak egy meghatározott részük van jelen. A két elmélet vitájának lényege: melyik elmélet képes plauzibilisebben magyarázni a fizikai tárgyak változását.⁴⁸

ERDÉLY MIKLÓS: TAVALYI HÓ (1970)



Erdély Miklós: Tavalysi hó (objekt, 1970)

Mi ez a tárgy valójában? Egy ready made, melynek költői címe éppúgy, mint Duchamp-nál, ellensúlyozza a tárgy voltát. Átlényegíti. Átlép a pusztán tárgyból a művészet közegébe. A címet Erdély odamontírozta a tárgy mellé, mely így olyan megtermékenyítő feszültséget kelt, egyfajta szellemi zavart, amely minden műalkotás lényegi részét kell hogy képezze. Egy termékenyítő zavar, vagy egy kardinális hiba. (Thomas Bernhard: *Régi mesterek*)

48 Tózsér: i. m. 63. o.

Mert „hol van már a tavalyi hó?” – kérdezhetjük jogosan ezen mű előtt állva. Mit őriz ez a termoszt? Valóban a tavalyi megmaradt és elolvadt havat, hogy a nyári melegben felfrissülhessünk általa? Az időt magát? Megragadhatatlanságát, elolvadását, amelyet mégis szeretnénk megőrizni?

Bezárni és eltenni jobb időkre? Ezt a mindig ugyanolyan, de állandóan változó havat (időt)? Mit akart ezzel Erdély Miklós kijelenteni? Vagy épp elbizonytalanítani akart az idő természetének feltárásával? A termosztban őrzött szellemi gondolat megfejtésre hív, szelíd mosollyal, egy konkrét (mű)tárgyba „zártan”.

ESEMÉNYEK

Az eseményekkel kapcsolatos metafizikai problémák a következők: Léteznek-e események, ésvan-e önálló ontológiájuk?

Az események azok a dolgok, melyek történnek. Miben áll az események természete, ha egyáltalán beszélhetünk eseményekről?

Három főbb elmélete van az eseményeknek a kortárs metafizikában, a téridő-régió elmélet, az oksági és a tulajdonság exemplifikációs elmélet.

Míg a fizikai tárgyak létezésének metafizikai problémái nagyjából egyidősek a filozófiával, az eseményekről, mint önálló ontológiai kategóriához tartozó entitásokról szóló vita újkeletű: az események létezésének és természetének vizsgálata az 1970-es évek elejétől vált a metafizika egyik fő feladatává.

A kortárs filozófusok nagy része azért kötelezi el magát ontológiailag az események létezése mellett, mert úgy gondolják, hogy a világban léteznek oksági viszonyok, és ezek események között állnak fenn. A legfőbb nézet szerint viszont az oksági viszonyok nem események, hanem tények között állnak fenn.⁴⁹

Más filozófusok szerint azért kell elköteleződünk az események létezése mellett, mert enélkül nem leszünk képesek megfelelő fogalmat kialakítani a fizikai tárgyak változásáról.⁵⁰

Többen úgy vélik, hogy az eseményeket kizárólag az határozza meg, hogy hol és mikor történnek, ez pedig azt jelenti, hogy az eseményeknek nincs belső ontológiai szerkezetük, részeik vannak (háborúnak a csaták), de metafizikai alkotórészeik nincsenek.

A téridő-elmélet egyes hívei szerint a fizikai tárgyak nem különböznek az eseményektől, egy tárgy éppúgy kitölti a tér egy meghatározott helyét, mint egy esemény. Az elmélet hívei szerint az események és a fizikai tárgyak nem alkotnak külön metafizikai problémát, kategóriát. A köztük lévő különbség pusztán fokozati, az események viszonylag gyorsan változnak, a tárgyak lassan és bensőleg koherens módon.⁵¹

49 Uo. 140. o.

50 Uo. 143. o.

51 Uo. 147. o.

A téridő-régió elmélettel szemben az oksági elmélet áll, mely szerint nem elégséges egy eseményt csak a helye és az ideje szerint azonosítanunk, hisz' az események oksági tulajdonságokkal is rendelkeznek. Viszont mindkét elmélet tagadja, hogy az események belső, ontológiai/metafizikai szerkezettel rendelkeznek. Viszont, ha az eseményeket más eseményekhez való viszonyaik (okság) határozzák meg, akkor minden esemény létezése más esemény létezésétől függ. Tehát nem léteznek izolált események. Ez nem állja meg a helyét, vagyis az eseményeknek igenis rendelkezniük kell belső ontológiai szerkezettel.

Jaegwon Kim szerint az esemény három metafizikai alkotóelemből állhat: szubsztanciából, egy tulajdonságból vagy relációból, és egy időpontból vagy időintervallumból. Ezen elv ellenfelei azt állítják, hogy léteznek szubjektum nélküli események (beborul, kivilágosodik). Szerintük az állapotok is eseményeknek számítanak – változás nélküli eseményeknek.⁵²

HAJAS TIBOR: CHÖD (1979)

Hajas Tibor performanszai a test-lélek problematikához is kapcsolhatók, most mégis az eseményeknél gondoltam ezekre a performanszokra. Ebből is látszik, hogy ezek az általam vizsgált művek mennyire szubjektív választások, és több kérdést is érinthetnek egyszerre.

Ez a performansz a Bercsényi kollégiumban „játszódott” 1979-ben. Hajas egy festett vászon előtt, kezében tartott expanderrel jelenik meg, melynek nyugalmi állapotát egy kifeszített kötél akadályozza. Kvarclámpa villan, sötét lesz, majd magnézium robban, mely megvilágítja a vonagló, égési sérüléseket szenvedett testet. Mindeközben Hamvas Béla: *Tibeti misztériumok* c. könyvéből hangzottak el szövegmontázsok.

Hajas saját testének analízisét mutatja meg, a Földi Én kivégzését, mellyel feltárja a végtelenség disszonanciáját, a művészet és az élet közötti határhelyzetet, hisz' Hajas itt önmaga válik felületté, alárendelődik saját alkotásának.

Ezt írja Hajas a Chöd vázlatában: *”Testedet nyúzd meg, hántsd le magadról földi éned szeretetét, tágítsd ki a bőrt annyira, hogy az egész létező világot bevond.”* Hajasnál állandó mozgásban van a testben ragadt lélek és a kitörni vágyó szellemi tartalom. *Esendő emberi lény ő, mely megváltásra vár, és a testét a vezeklés egy eszközének tekinti. A felvillanó magnéziumfény a lét teljességével kecsegtet...*



Hajas Tibor: Chöd (performansz, 1979)

Ezt írja Hajas a *Performance: a halál szexepilje* című írásában: „A festő tesz egy kézmozdulatot, amelyre nem volt felkészülve. Az üzenet a kezén, a testén keresztül érkezett, tehát megismételhetetlen. Ez világos beszéd. A test az egyetlen valóban megbízható médium. Többé nem mer a képhez nyúlni. Olyasmi jön létre, amelynek nem ura többé, s amelynek törvényeit nem ismeri. Életre hívott valamit, amely nagyobb nála, és amelyről soha nem lehet biztos, nem fordul-e ellene. Egy művészen eleve kell hogy legyen valami önvészélyes. Ez azonban önmagában nem elégíti ki. Ugyanazt az előre láthatatlan megváltó gesztust, mely nem az övé, mely kegyelemként éri, mellyel nem ő választ, hanem őt választják, most már saját magán akarja végrehajtani, illetve végrehajtatni. Műalkotássá kényszeríti magát, saját Gólemje lesz...”⁵³

SZABAD AKARAT

A metafizika egyik alapvető kérdése, honnan származik a természetben megnyilvánuló rend. A világ azonban emberi cselekedetekből, is áll melyekhez indokok kapcsolódnak. Mik ezek az indokok? Mi a szabad akarat? Az akarat az a tevékenység, mely döntéseket hoz, és melyet tudatos választás előz meg.

⁵³ Beke László: *A performance művészet*. Artpool – Balassi kiadó (Tartóshullám), Budapest, 2000, 151. o.

A szabad akarat metafizikai problémája abban áll, hogy miként egyeztethető össze ez a sajátos képesség az események kauzális (természeti törvények által meghatározott) rendjével.

Egyes filozófusok szerint a szabad akarat metafizikai problémája nem létezik, mivel az akarat fogalma értelmetlen. A legnevesebb ilyen elmélet Gilbert és Ryle elmélete. Szerintük a metafizikai problémát a „szabadság”, és nem az akarat fogalma jelenti.⁵⁴

Az akarat fogalma szerintük csupán arra szolgál, hogy megkülönböztessünk két, a szabadságra vonatkozó kérdést. Az egyik a cselekvés külső, a másik a belső feltételeire vonatkozik. A lehetséges cselekedetek körét nemcsak az egyén fizikai állapotai, hanem környezete is befolyásolhatja. Az „akarat” szabadsága az a szabadság, mely a lehetséges cselekedetek közti választás kapcsán merül fel. A cselekvés szabadsága pedig arra vonatkozik, hogy adott helyzetben a cselekvőnek fizikailag, társadalmilag milyen cselekvési lehetőségei vannak. Az akarat néha diszpozíciót, néha eseményt jelöl.

A szabad akarat kérdése hagyományosan összefügg az erkölcsi felelősség problémájával.⁵⁵

JOHN CAGE: 4' 33" (1952)

1950-től Cage a keleti filozófiák felé fordul, melyek hatására változatos hangzású és nyitott kompozíciójú darabokat komponál. Olyan zongoraversenyt például, melynek időtartama meghatározatlan, sőt a különböző szólamok is a nekik tetsző pillanatban léphetnek be. A zongorista minden 18. hónapban játszik el egy akkordot, ezért ez a darab 2064-ben fejeződik be. Fontos lesz az idő, a hangok egyhangúsága és a csend esztétikai szépségének a figyelme.

Ebben a darabban (4' 33" – A csönd zenéje) egyetlen hangot sem kell az előadónak megszólaltatnia, elegendő figyelnie a csöndre, szólaltassák meg bárhol is ezt a darabot. Olyan, mint egy zen feladvány, ahol a feladvánnyal való foglalkozás fontosabb, mint maga a válasz, ami tulajdonképpen nem is létezik. Cage így ír erről: *„Csend, a hangok csak buborékok a felszínén. Szétpukkadnak, hogy eltűnjenek. A csend nem a hangok hiánya, hanem az a tény, hogy valakinek megváltozott a gondolkodása, hogy érdeklődik a hangok iránt, ugyanis nincs olyan csend, amely ne volna terhes a hangoktól.”*

„Akárhol legyünk is, javarészt zajokat hallunk. Ha nem figyelünk oda, akkor zavaróak. De ha fülelünk, akkor izgalmasak is lehetnek.”⁵⁶

54 Huoranszki: i. m. 135. o.

55 Uo. 285. o.

56 www.retorika.hu/beszed-csend-john-cage



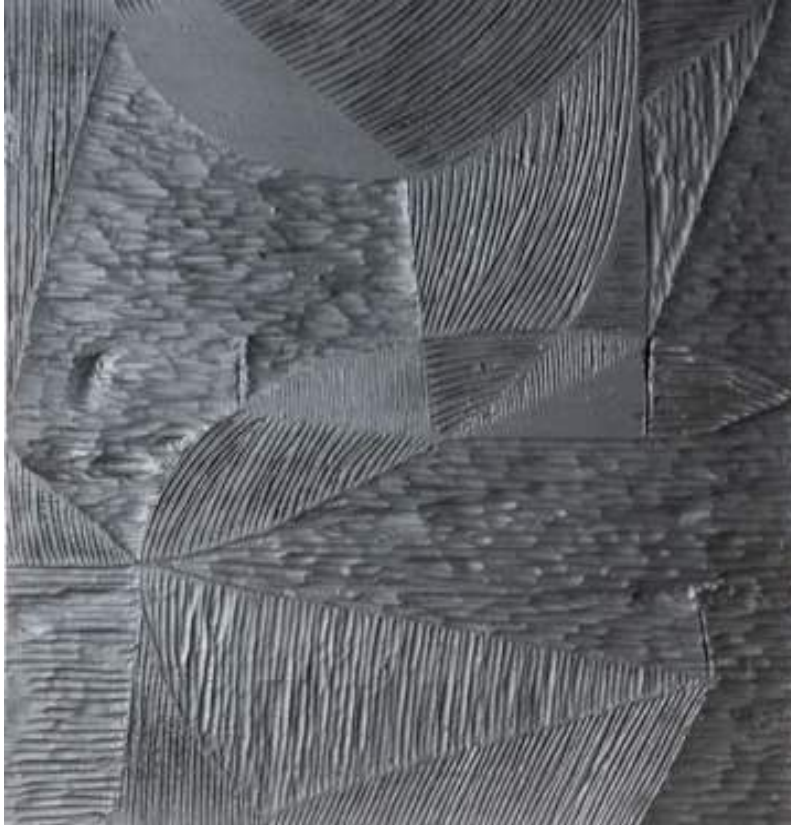
John Cage: 4' 33" (David Tutor)



Cage: 4' 33" (kottakép)

4. fejezet: HATÁRON

4/1 Fatáblák



Nagy Barbara: Fény-Kép (metszett fa, festve, 60 x 60 cm, 2005)

A művészet léte ami foglalkoztat, a határ, ahol egy puszta tárgy műalkotássá válik. Ezért dolgozom a fatáblákon kívül más műfajokban is: legyen az installáció, videó, vagy épp egy ceruzarajz, mert az átlényegülés-átlépés pillanata az, amit fel akarok mutatni.

A képzőművészetben az anyag megválasztása nem individuális önkény. Kifejezi a kor filozófiáját, és a műalkotás stílusát is meghatározza, hisz' a felület sajátosságai mélyen adódnak a festék megválasztásától, vagy épp a művészet "kívüli" anyagok művészetbe emelésétől. A technika tehát nem véletlenszerű (lásd például a reneszánsz olajfestészetnél)

A festők (költők, írók) reflexióinak egyedül a saját területükön véghezvitt alkotásokhoz van köze, ezért szeretnék most a fekete fatáblák kialakulásáról írni.

A fekete alapon fekete olaj-vászon képek és szénrajzok nem voltak elégségesek számomra, túl "puhának" éreztem a vászon felületét, szükségem volt ezért egy olyan anyagra, amely keményebb, és határozottabb "kijelentésekre" képes. Így találtam rá a fatáblára, melynek vésése koncentrációt igényel, és melyben nincs mód a hibák javítására, "elkenésére", átfestésére.

A vésők "továbbszaladása" után már nem tudom javítani az előtte már felvázolt kompozíciót.

A kompozíció mindig a fatábla szerkezetéből: csomóiból, erezetéből indult ki, kezdetben inkább táj-jellegűek voltak, majd fokozatosan absztrahálódtak, geometrizálódtak, egyszerűsödtek.

A fatáblából kiindulva rajzolok fel szénrel egy alap-vázlatot, mely után bekarcolom, bevésem az alapvető irányokat, nyomokat. Ezután kezdem metszeni a fatáblát, különböző nagyságú és formájú favésőkkel, de semmiféle kalapáccsal nem segítem a vésést, csak kézzel, hogy iymódon koncentrálni megakadályozzam a véső "túlszaladását".

Sokszor dolgozom képpárokban, triptichonokban, ilyenkor a vésés irányait változtatva (az egyik táblán függőleges irányú vésőnyomokat a másikon vízszintesen metszem, ennek okán teljesen más fényállapotok jöhetnek létre egy látszólag ugyanolyan fatáblán).



Nagy Barbara: Egyensúly fenntartásokkal
(metszett fa, festve, 23,5 x 23,5 cm, 2000)

Ez a fényállapot-rögzítés érdekel ezekben a munkákban, és ez az, ami miatt feketére festem ezeket a metszett (és ilyenformán még dekoratívnak is mondható) fatáblákat.

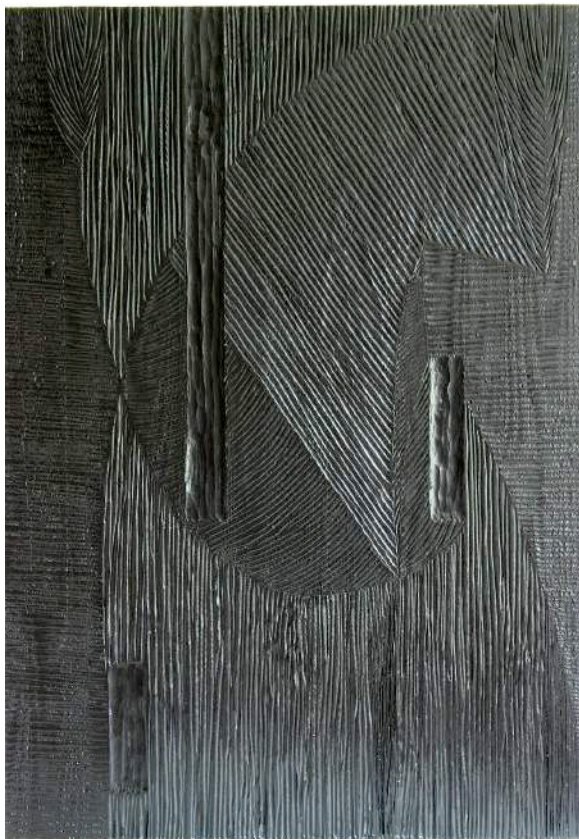
A fekete szín, mely elnyeli a fényt, itt a metszés mélysége és a struktúrák okán megjeleníti azt. Fontos a néző helyváltoztatása, mozgása a kép előtt, és a fény-állapotok változásai. Legjobb a sűrűfény, de az sem baj, ha a néző csak egy fekete falapot lát, mely egy bizonyos idő vagy mozgás elteltével mégis feltárul számára. Szeretem ezt a rejtőzködő megmutatkozását, és azt, hogy sohasem állandó a látvány.

Ezt a rejtőzködést és mégis megmutatkozási vágyat jelenti számomra a művészet.

Festményeknek tartom ezeket a fatáblákat, tehát nem reliefként, nem nyomódúcként vannak jelen, hanem számomra egyértelműen a festészetbe ágyazottan, hisz' anyagszerűsége ellenére is a festészeti tradíciót hordozza, képként viselkedik, képként nézzük.



Nagy Barbara: Függőleges viszonyok (munkafázisok, 2009)



Nagy Barbara: Függőleges ritmusok (metszett fa, festve, 80 x 60 cm, 2009)

“A festészet kérdése nem más, mint a láthatóság kérdése – mondja Jean-Luc Marion a Látható keresztveződése című könyvében. Majd így folytatja: “A látás távolról sem magától értetődő dolog, a filozófia kétségkívül ezért időzik el szívesen a festészet kérdésénél.”¹

A festménynek ez a láthatósága, az anyagszerűsége, és az ettől nem függetlenül létrejövő “előlépése” a fontos számomra, hisz’ művészetként való létezésével a látható és a láthatatlan határpontján helyezkedik el. Ez a kettőssége, a rejtőzködő megmutatkozási vágy, ami számomra érdekessé teszi a művészettel való foglalkozást. Ennek a “filozófiának”, amelyet művészetnek nevezünk, épp ez a lényege. Úgy mond el valamit a világról, és főként önmagán keresztül a világról, hogy nem tudunk egyértelmű kijelentéseket megfogalmazni általa, mégis, elmond valami “igazságot”, pusztán csak a megjelenésével, létrejöttével.

Ez az általa létrejött “előlépés”, ami megkülönbözteti a hamisítványt az eredeti műalkotástól, amelyről majd még több szó esik a következő fejezetben.

¹ Marion, Jean-Luc: *A látható keresztveződése*. Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2011, 9. o.

4/2 Határ-Sáv

Szóval ez a megkötözöttség (anyagba zártság), és mégis fénybe kerülés az, ami foglalkoztat a saját munkáimban és ebben az írásban is.

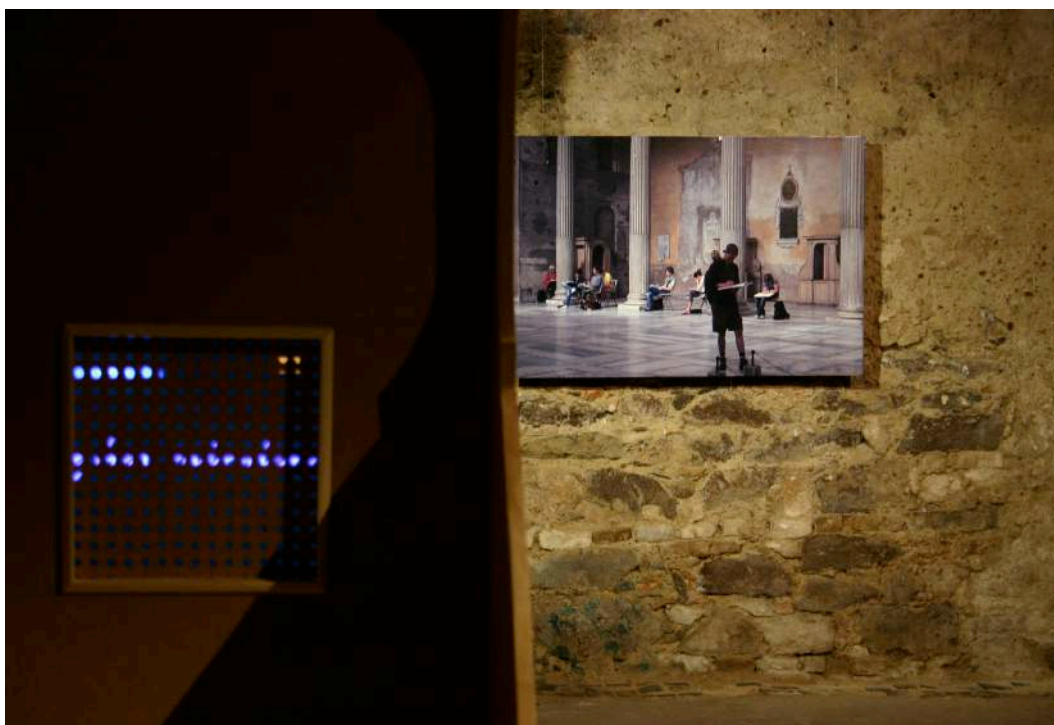
Most néhány ehhez kapcsolható, határhelyzetet bemutató munkámról írnék.



Nagy Barbara: Határ-Sáv (kép a videóból, 2011)

Ez a videó Rómában készült a Santa Sabina templom előtti téren 2005-ben, ahol egy ottani pap épp “ellenőrzi” azt a munkát, mely a templom előtt folyik. Egy sárga parkolósávot festenek a templom előtt az aszfaltra, jelezve ezzel a szakralitás és a világi valóság határát. A kijövő pap sétálgatva figyeli az eseményeket, nem beszélget, és szinte végig a lekerített részen belül marad. Ezt a mozgását én lelassítottam, ezzel mintegy a végtelenbe merevítve a történetet. Mi a szakralitás és a világi valóság határa? Lehet-e ilyen egyértelmű vonalat festeni (!) a két terület közé? Van-e átjárhatóság ezen a két területen.

Ezt a videót a Vajda Lajos Stúdió Pincegalériájában egy installációval bővítettem ki, kitérítve ezt a kérdést a művészet és az élet határhelyzetére.



Nagy Barbara: Határ-Sáv (installáció – részlet, 2011)



Ebben a látványban, a szakralitást idéző boltozatos kiállítótérben, az előbbi videómunkán kívül két fotó volt látható, melyek ugyanezen templomban fotóztak, de a művészetet jelző történést jelenítenek meg. A templomban ugyanis épp iskolások rajzórája folyt. Rajzolták a templom architektúráját.

Ebbe a térbe még behelyeztem egy “gyóntatószéket”, mely szintén a Santa Sabina-i gyóntatószék “rekonstrukciója”. Az apácarácson keresztül egy folyamatosan villódzó neonkék szöveg volt olvasható: “A sötétségben minden világosan kivehető lesz.”



Nagy Barbara: Határ-Sáv (installáció, 2011)

A szakralitás, akár a művészet, akár a vallás részeként így telítődik, így lép kapcsolatba számomra a világi valósággal. Egyszerre kívül kerülés ez, és valójában pedig nagyon is a világi valósághoz való tartozás, a feltáruuló léttel való foglalatosság. Egy vékony, alig észrevehető sávon egyensúlyoz a művészet, a filozófia és a vallás. Miben különböznek mégis?

A határ és a határtalan egymásba feszülése, egymásba metszése szüli a dolgokat.

“A művészet és a filozófia egyaránt a káoszba metsz bele, egyaránt a káosszal száll szembe, de nem ugyanolyan síkkal metszenek, és nem ugyanolyan módon népesítik be a síkot.”²

² Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Mi a filozófia?* Múcsarnok könyvek 13, 2013, 57. o.

Mi a különbség a művészet és a filozófia között? Miért érdekes a filozófia számára a művészet, és miért lesz a művészet egyre inkább telítve filozófiával? Tényleg a művészet önnön filozófiája lett, mint ahogy Danto írja?³

Én ezt nem így gondolom. A művészet és a filozófia külön "nyelvet" beszélnek, mások a mondataik, kötőszavaik, szintaktikájuk, szabályaik. Érintik, és ezzel az érintéssel megtermékenyítik egymást. Számomra pont azok az alkotók a fontosak, akiknél érezhető az érintettség, ez a metszés (Kafka, Bernhard, Pessoa, Erdély Miklós, Malevics, Duchamp stb.)

De mégis más nyelven beszélnek, mely nem átjárható, nyilván megtanulható, és mintegy második nyelvként használható, de nem válhat ez a műalkotás saját és egyedüli nyelvévé, hisz' akkor a mű elveszítené a "dologi-érzéki" létezését, és már valójában filozófiává válna. Ezután már nem a művészet területére tartozna, megszűnne műalkotássá lenni, tehát műként élvezhetetlenné válna.

Egy műnek úgy kell tudnia beszélnie saját "filozófiájáról", hogy aközben megtartja saját érzéki felületét, formáját, alakját (Gestalt), és mégis előhív valamiféle gondolati tartalmat. Érzéki gondolkodás ez, nem fogalmi.

*"Nem tudhatjuk azt, hogy a filozófia, a tudomány és a művészet ugyanannak a kivetülésnek a különféle szintjeiként szerveződik meg, és hogy közös mátrixból különülnek el, hanem azt kell mondanunk, hogy mindegyik közvetlenül, a többitől függetlenül létezi, illetve létesíti magát, olyan munkamegosztásban, amely kapcsolódási viszonyokat teremt közöttük."*⁴

*"A művészet maradandóvá tesz, és ez az egyetlen dolog a világon, ami maradandó. A művészet konzervál, és önmagában konzerválódik, jóllehet ténylegesen nem tart tovább, mint támasztéka és anyaga."*⁵

A művészet perceptumokat és affektumokat teremt, míg a filozófia fogalmakat. A művészet nem más, mint ezeknek az érzeteknek a léte, ahogyan az önmagában létezik, megáll "a saját lábán", és ez a pillanat, amikor egy műalkotás leválik a művésztől, akinek létét köszönheti.

Önmagáról szól: önnön létezéséről, és ezen keresztül a világról. Ha csak önnön létezéséről szólna és semmi többről, akkor csak az épp aktuális (kortárs) munkák lennének érthetőek számunkra. De mivel anyagi természetén túlmutat, egy rést nyit: mely által betekinthezünk a világba, ezért élvezhetőek számunkra más korok műalkotásai is. Hisz' nem(csak) az épp aktuális történelmi pillanatról szólnak.

3 Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest, 1997

4 Deleuze-Guattari: i. m. 78. o.

5 Uo. 137. o.

Ez a saját lábón állás néha csak fenséges hibákkal lehetséges, írja Guattari és Deleuze éppúgy, mint Thomas Bernhard a *Régi Mesterek* című könyvében. Ott éppúgy egy kardinális hiba kereséséről beszél az egyik szereplő, miközben a Kunsthistorisches Múzeumban Tintoretto *Fehérszakállas férfi*-ját nézi.

“Az egész, a teljes, elviselhetetlen, mondta. Így alapjában ezek a képek itt, a Kunsthistorisches Museumban elviselhetetlenek, ha őszinte akarok lenni, félelmetesek mind. Ahhoz, hogy elviseljem, mindegyiken és mindben egy-egy kardinális hibát keresek magamnak, olyan eljárás mód ez, amely mindeddig célszerűnek bizonyult, hogy ugyanis eme úgynevezett tökéletes műre mekkor mindegyikét töredékké teszem.”⁶

Talán épp ezen a “hibán” keresztül válik láthatóvá a valóság egy darabja, ezen a részen keresztül nyerhetünk bepillantást a világ egy kis, de annál fontosabb szeletébe.

Minden művész másként és más szeletét mutatja meg ennek a világnak, olyan, eddig ismeretlen vagy fel nem fedezett tájakat, részleteket, amelyek aztán talán valamely néző számára fontossá válhatnak.

A művész nem tesz mást, csak keretet, kompozíciót ad ezeknek a “látvány-töredékeknek”, történeteknek. Formát ad, és ezzel leválasztja ezt a részt a valóságból, és áthelyezi a művészet világába. Bekeríti, kiszakítja azért, hogy bekeretezze, idézőjelbe tegye, hogy ily módon mégis átadjon valamit ebből az általa kihasított világ-szeletből.

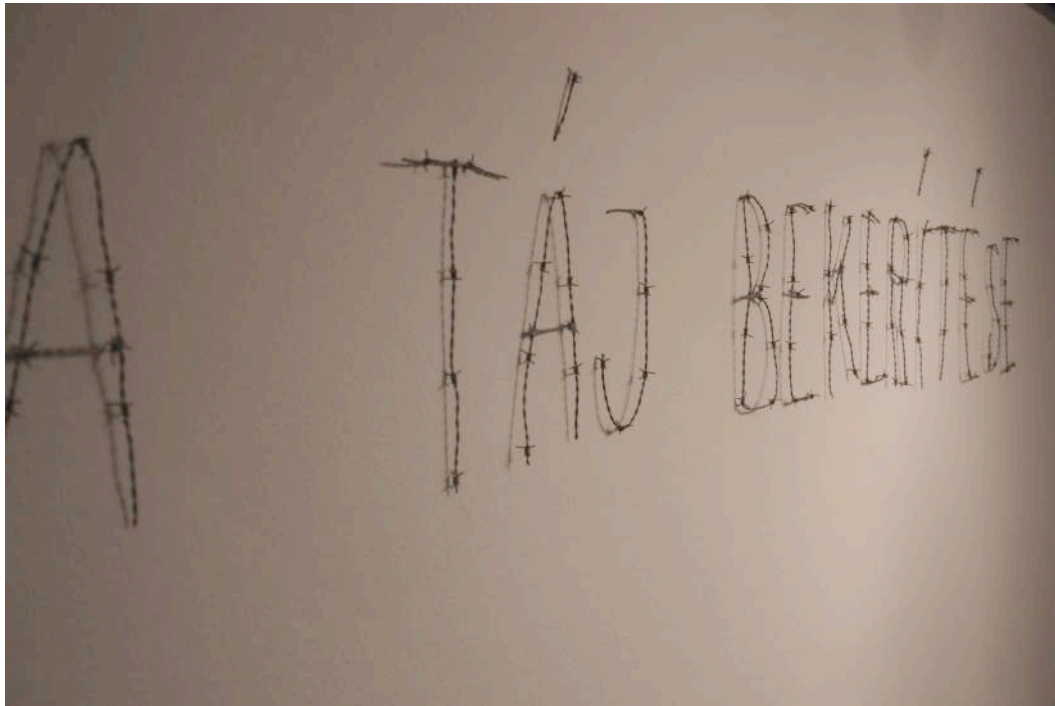


Nagy Barbara: Egy mező bekerítése (szén, papír, 70 x 100 cm, 2000)

⁶ Bernhard, Thomas: *Régi Mesterek*. Palatinus Kiadó, Budapest, 1998, 32. o.

4/3 Megkötözve

Számos munkám szól erről a bekerítésről: egy irtás kihatásából, erről a megkötözött, de mégis szabad létezésről. Vannak eközött szénrajzok (Egy mező bekerítése, Szép kilátás, Balatoni mentés stb.) éppúgy, mint installációk (Fagy) vagy videómunkák (Létben I-II.).



Nagy Barbara: A táj bekerítése (installáció, 2010)

“A természet azért mindig olyan, mint a művészet, mert mindenfajta módon összeköti a két élő elemet: a Házat és a Világot, a Heimlich-et és az Unheimlich-et, a territóriumot és a deterritorializációt. A művészet nem a hússal, hanem a házzal kezdődik.”⁷

Hajlékot építünk magunknak, hogy benne lakozhassunk, mind a művészetben, mind a valóságban. (Wittgenstein) Ez az, ami megvéd minket, ami körbevesz, és ami által elhatárolódunk a világban uralkodó *Fagy*-tól.

Ami körbevesz minket, ha kell, és ami alól ki sem kell dugni a lábunkat. Ülünk, körbevéve a művészet meleg takarójával, megúszva így a valóság hidegét. Ez a keret megóv és egyben be is zár minket, bár természetesen új távlatokat nyit. Csak ne kelljen kimennünk ebbe a szörnyű “hidegbe”.



Nagy Barbara: Kettős megkötözöttség (szén, papír, 50 x 70 cm, 2007)

⁷ Deleuze-Guattari: i. m. 157. o.

4/4 Fagy



Nagy Barbara: Fagy (installáció, 2012)



Nagy Barbara: Fagy (kép a videóból, 2012)

Ez a Szentendrei Képtárba készült installáció erről az előbb említett állapotról “beszél”. Egy trapéz alapterületű tér rövidebb végében egy videón egy ginkkófa küzdelmeit láthatjuk a fagyos télen. A fa védetten, becsomagolva és bekerítve küzd a széllel (helyszín: Pilisszentkereszt, a saját kertünk, 2011 telén).

A vetítövászon teljesen be van “építve” könyvespolcokkal, végig az egész teremben. A könyvespolcokon, a könyvek helyén, hasított tűzifák sorakoznak, melyekre felülről könyvespolc megvilágító lámpa fénye “süt”.

Mi ad valódi melegséget a világban: a művészet vagy a természet? A valóság vagy a műviség? Mi kell ahhoz, hogy ez a kis ginkkófa nem fagyjon meg a hideg télen? Mik ezek a “tűzifa-könyvek”? (Amelyeknek erős illatát nem is “terveztem”, mégis sokat hozzáadott a munkához).

Hasznát vesszük-e ezeknek a régi mestereknek és nagy szellemeknek a hidegben? Vagy csak fölpakoljuk és vitrinbe zárjuk őket, és mint valami díszeket, dekorumot használjuk csak? Tudnak rajtunk segíteni, ha jön a fagy?

“Vagy sötét van, vagy nincs szükségünk fényre”⁸ - idézi Krasznahorkai László Thelionius Monk-ot.

Mitől különbözik a művészet és a valóság? Mi az, amitől egy műalkotás “fényvel telítődik”?, és valóban történnie kell-e egy ilyen átlépésnek a műben magában, vagy csak az alkotó érzi ezt az átlényegülést? Mi a művészet, és mit akar “teremtteni” valójában?

⁸ Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*. Magvető, Budapest, 2008, mottó

“A művészet olyan végest akar teremteni, amely visszaállítja a végtelent. Olyan kompozíciós síkot feszít ki, amely esztétikai alakzatokon keresztül, emlékműveket és érzetkompozíciókat hordoz.

Gondolkodni annyit tesz, mint vagy fogalmakkal (filozófia), vagy függvényekkel (tudomány), vagy érzetekkel (művészet) gondolkodni.”⁹

A művészet ezek szerint egy érzetet kivetítő és megjelenítő gondolati/gondolkodási mód lenne?

Mindenesetre fontos a rendteremtés, tehát a kompozíció/komponálás. Az, hogy ez a gondolat milyen érzéki formát kapjon. Ami nincs megkomponálva, az nem művészet. Még Duchamp is figyel a felíratra, vagy épp a mű elhelyezésére, ő is komponál.

Komponálni annyi, mint elrendezni a “kereten” belül az érzéki-anyagi felületet. De nem csak az elrendezés, az esztétikai elrendezés fontos. Ezáltal az anyagi megformálás által, gondolati kompozíciót is alakítunk. Értelmes és “költői” mondatokba formáljuk meg a mondanivalót. Ez a komponálás együtt alakul a festék felvitelével: a mű anyagi megformálásával.

Az érzet (mű) az anyagban valósul meg, általa nyílik ki és rajta “keresztül” mutat meg valamit a világból.



Nagy Barbara: Metszett formák (metszett fa, grafitpor, 54,5 x 33,5 cm, 2011)

⁹ Deleuze–Guattari: i. m. 166. o.

Jean-Luc Marion a *Látható kereszteződése* című könyvében a perspektíva paradoxonáról beszél, arról, hogy a láthatatlan betör a látható birodalmába. Latinul a perspicus annyit tesz: áttetsző a tekintet számára. A perspektívikus tekintet Jean-Luc Marion szerint belakhatóvá, elrendezetté teszi számunkra a teret. A perspektíva eszerint nem elsősorban egy festészeti felfogás, hanem a tekintet lényegi része, mely által láthatóvá válik a láthatatlan. Ezt írja:

“Valójában minden festmény egy anamorfózist jelenít meg: a valóságosan adott, és az amit valóban észlelünk, semmilyen formával nem bír addig, amíg a tekintet meg nem találja azokat a feltételeket, és azt a látászöveget, amelyből kiindulva első ízben formát nyer. Az anamorfózis mint összetett perspektíva, és a perspektíva mint leegyszerűsített anamorfózis azt tanúsítja, hogy egyedül a láthatatlan teszi lehetővé a láthatót, méghozzá azáltal, hogy informálja, azaz formát lehel belé.”¹⁰



Nagy Barbara: Vízszintes ritmusok (metszett fa, festve, 120 x 80 cm, 2010)

¹⁰ Marion: i. m. 35–36. o.



Nagy Barbara: Széttolt ritmusok (3 db, metszett fa, festve, 120 x 80 cm, 2013)

A saját munkáim bemutatása során kiderült talán az a mód, ahogy én gondolkodom a művészetről, de még inkább a művészet által. Nem derült viszont ki, hogy mi van valójában a metafizikával? Valóban tartalmaznia kell-e egy műalkotásnak metafizikai gondolatot, vagy ez csak mindenkinek a saját műről-művészetről alkotott elképzelésén alapul?

Szeretném a következő fejezetben megvizsgálni, mi lehet a különbség egy tárgy és egy műalkotás között, egy hamisítvány és egy valódi műalkotás között. Talán ezáltal kiderül, jut-e még hely a metafizika számára, vagy valami másra tevődnek át a hangsúlyok.

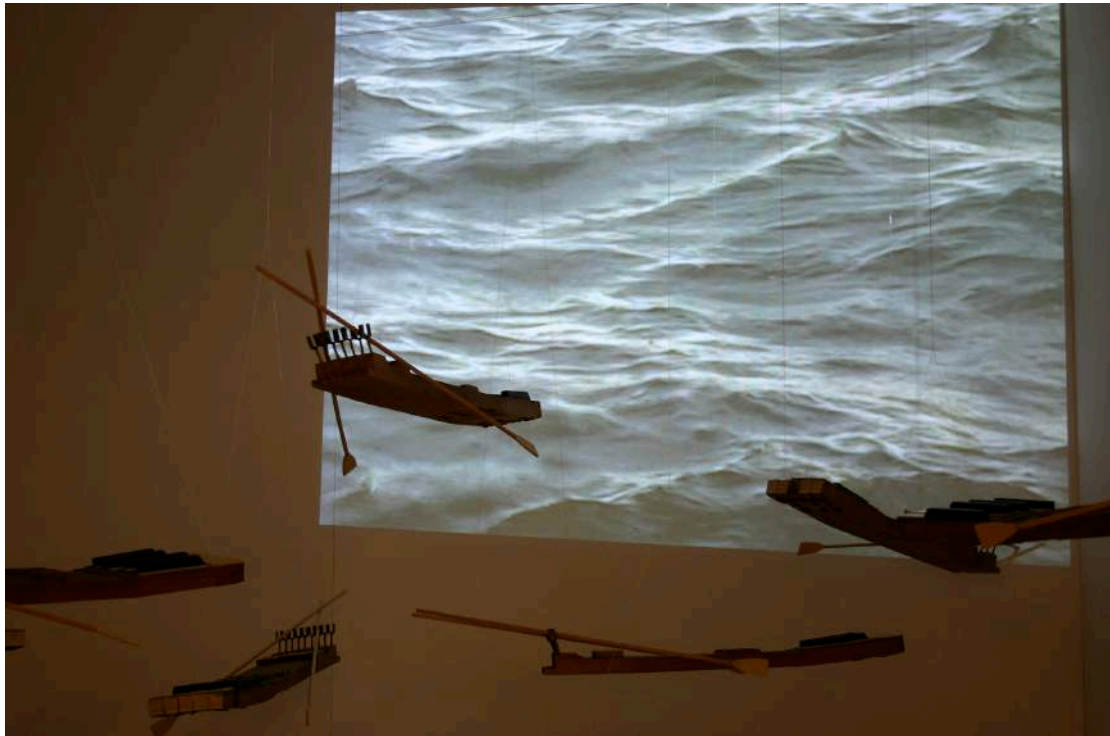
Mint ahogy Leibniz írja:

“Már azt hittem, hogy révbe értem, de (...) Ismét visszasodródtam a nyílt tengerre.”¹¹

¹¹ Leibniz: Új rendszer a szubsztanciák természetéről és érintkezéséről. In *Leibniz válogatott filozófiai írásai*. Európa, Budapest, 1986, 194. o

5. Fejezet: A BELÁTHATATLAN TENGER

5/1 Viharban



Nagy Barbara: Viharszonáta (installáció, 2013)

A műalkotás és a puszta tárgy vizsgálata nem alapulhat kizárólag a tárgyak vizuális vizsgálatán. Patakba (tükörbe) kell pillantani azért, hogy megfejtsük a műalkotás lehetséges voltát és önmagunk valós létállapotait. Szókratész szerint a művészet a valóság tükre (utánzata). A valóságos dolgok tükörképei viszont még nem műalkotások. Mi teszi őket azzá? Milyen viszony, hozzáállás, szükségeltetik ahhoz, hogy egy puszta tárgy műalkotássá váljon? Rokon-e ez a rés, a művészet és az élet közötti határsávval.

Thomas Bernhard ezt írja a *Régi Mesterek*-ben:

“Belesomfordáltam a művészetbe, mondta. Kivártam a legkedvezőbb pillanatot, és kívárva e kedvező pillanatot kisomfordáltam a való világból és belesomfordáltam a művészetbe, a zenébe, mondta. Ahogyan mások a képzőművészetekbe somfordálnak bele, mondta”¹

1. Bernhard: i. m. 146. o.

Sodródnak a zongorabillentyű-tutajok is a viharos tengeren. (*Viharszonáta, installáció, 2013*)

Nem tudni, jó-e az, hogy keretet adunk a művészetnek (szonátaforma), vagy épp meddig tart ez a viharos utazás a művészet egyre inkább imbolygó és repedezett tutaján. Betüremkedik (sajnos) egyre inkább a való világ.



Nagy Barbara: Viharszonáta (installáció, 2013)

5/2 Hamisítás?

A műalkotás eredeti "dolog" abban az értelemben, hogy történelmi eredettel rendelkezik. Mitől lesz valami eredeti, és mi különbözteti meg a látszólag megkülönböztethetetlen hamisítványtól, vagy pusztán tárgytól? Ezt vizsgálnám most meg, hogy miben rejtezik ez a különbség, mely egy tárgyat eredetivé, míg egy másikat hamisítvánnyá tesz. Talán ezáltal kiderül valami magáról a műalkotás mibenlétéről is.

Először is elmondhatjuk, hogy a képzőművészet hamisítás és az irodalmi hamisítás nem azonos. Kezdetben a képhamisítás nem volt más, mint ereklyehamisítás.

Később a képhamisítás már szorosan összefügg a műalkotás autonómiájával és a művészi individualitással, és a kép eredetével/történetével.

Alfred Lessing szerint: "*A hamisításban benne rejlik támadás nem annyira a szépség szelleme (esztétika) vagy a törvény szelleme (moralitás) ellen irányul, mint a művészet szelleme ellen!*"²

² Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Magvető Kiadó, 1995, 61. o.

A középkorban igen elterjedt a relikviahamisítás, de képhamisítás még nem volt, mely összefüggésben áll a művészi individualitás és az eredetiség kérdésével.

“A természetutánzás és a művész imaginációjának pólusai között az új képértelmezés művészetértelmezésként bontakozott ki.”

“A kép elveszíti jelenlétét, mint vallási értelemben vett »eredeti«.”³

Kialakult a modern értelemben vett művészetfogalom, és ezzel megkezdődik a képek hamisításának is a kora. Belting viszont ezt írja:

“Valóságos hatalomra csak olyan képek tudtak szert tenni, amelyek a szakralitás aurája révén kiemelkedtek a tárgyak világából, amelyhez másfelől mégis tartoztak.”⁴

Ma már olyannyira meghatároz minket a “művészet korszaka”, hogy a “kép korszakáról” nehéz fogalmat alkotni, de most a hamisítás okán nyilván az előbbit kell hogy megvizsgáljuk.

“A történelmi hitelesség értelmében vett eredetiség azt jelenti, hogy az ember alkotta szépségről van szó. A szépségnek önmagában nem tulajdonsága az eredetiség. A természeti szép nem eredeti (naplemente). A művészet alkotásait ezzel szemben olyan szépségnek nevezhetjük, amelynek az a tulajdonsága, hogy eredeti. A műalkotás eredeti szépség abban az értelemben, hogy történelmi eredettel és sorssal rendelkezik (...).

A szépség története nem azonos a művészet történetével. Mégis, műalkotások a történelmi szép és a történelmi eredetiség feszültségében jönnek létre, és ha ez a feszültség kialszik, akkor az egyik oldalon tiszta dekorativitás keletkezik, a másik oldalon a művészi eredetiség intellektuális önkénye.”⁵

Minden műalkotás egyfajta viszonyt alakít ki, mind a valósághoz, mind saját közegéhez, a műalkotások világához. Ez a kettősség adja, feszültségét, és ez az, ami biztosítja, hogy más korok műalkotásait is tudjuk élvezni.

Hogyan jön ez így létre, mi az a “rés”, vagy épp “hiba”, mely által szemre megkülönböztethetetlennek látszó dolgok közül az egyik műalkotássá válik, míg a másik egy puszta tárgy marad?

“Mindnyájan a világot ragadjuk meg, mégpedig ugyanazt a világot, a maga teljességében, megosztottság és veszteség nélkül, mivel ez az, amiről azt gondoljuk, hogy észleljük, hiszen e világ gondolataink összességének egységes foglalata (...), a jelentés egysége.”⁶

3. Belting, Hans: *Kép és kultusz*. Balassi Kadó, Budapest, 2000, 524. o.

4 Uo. 7. o.

5 Radnóti: i. m. 84. o.

6 Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*, LHarmattan Kiadó, Budapest, 2006, 44-45.o.

Mi az, amit ki akarunk fejezni egy műalkotás által? Mi az a jelentés, mi szükséges a létrehozásához?

*“Mindен eredeti tulajdonképpen már önmagában véve hamisítvány, mondta, hisz érti mire gondolok.”*⁷ - mondja Thomas Bernhard a művészetről szóló könyvében.

Arthur C. Danto szerint a különbség kizárólag a két tárgy létrehozásának módjában rejlik.

A szemre két egyforma tárgy megkülönböztethetlenségének vitájában Goodman, amerikai filozófus, azt vallja, hogy az érzéki megkülönböztetés képtelensége az esztétikai tapasztalat érzéki jellegét kérdőjelezi meg.⁸ Goodman szerint ebből még nem következik, hogy ennek a különbségnek az észrevételére senki soha nem lesz képes. Elképzelhető, hogy tanulásal megkülönböztethetővé válik két látszólag megkülönböztethetetlen tárgy? Eszerint a tudás kitöltheti az esztétikai tapasztalatot?

Nyilvánvaló, hogy a befogadás, egy mű nézése, olvasása és a mű értelmezése elválaszthatatlan.

A mű maga teremti meg azokat a feltételeket (a kívülállását, a kereteit, az időjelek látását), hogy művészetként nézzük.

A tanulható tudást kérdőjelezi meg Han van Meegeren Vermeer hamisítványai, amelyet a szakértők hitelesnek találtak, és csak sokkal később, bizonyos történelmi távlat után ütköztek ki a lényegi különbségek, és az akkori kor “divatja”. A hamisítvány állította, hogy az eredeti Vermeer történelmi időben létrejövő keletkezésével is rendelkezik (épp akkor készült, mint az eredeti). Eszerint talán nem a tanulás az, amivel megkülönböztetünk egy puszta tárgyat és egy műalkotást. Akkor pedig mi lehet az?

Tisztán a tudásra alapozza az esztétikai tapasztalatot Max Sagoff (szintén amerikai filozófus) is. Szerinte a műalkotásról való tudás, és a mű érzéki tapasztalata között lesznek a különbségek.

Ezt írja: *“A hamisítványnak nincs az eredetivel közös vonatkozású esztétikai minősége, függetlenül attól, hogy milyen szoros a hasonlatosságuk, s hogy mennyire nehéz megkülönböztetni őket. Nem tartoznak egyazon referenciaosztályba.”*⁸

Hát igen, ez nyilvánvalóan így van, de ettől még nem tudjuk, hogy mi az a különbség, amelynek mindenéppen lennie kell? Lehet, hogy Sagoff azt állítja, hogy más osztályba tartoznak és kész, de ettől még mi nem jutottunk előbbre ezzel a “metafizikai rés” dologgal. Sagoff kihagyta az időtényezőt, amitől elvált az eredeti Vermeer a hamisítványától, nem foglalkozik olyan kérdésekkel sem – bár ez számunkra is csak egy problémafeltevés marad –, hogy egy művész saját munkáját “hamisítja”, újrakészíti, replikálja, beillesztve az életműbe egy időben későbbi művet (esetleg még előre is dátumozza, mert hallottunk már erről is).

⁷Bernhard: i. m. 91. o.

⁸Radnóti: i. m. 155. o.

Számára a hamisítvány egyfajta reprodukció, egy nyomat, egy fotó, mely egy képet ábrázol, amelynek semmi köze az eredetihez.

Azt gondolom én is, hogy ez egy teljesen más tartománya bizonyos szemre megkülönböztethetetlen dolgoknak, de mégis kell hogy legyen valami közös érintettségük, melynek feltárása által talán közelebb kerülhetünk a lényegi kérdésünkhöz: mitől nevezünk egy pusztá tárgyat műalkotásnak? Milyen előlépés, rés, hiány, "hiba", ellépés a valóságtól szükséges ahhoz, hogy egy pusztá tárgy "megvilágítódjon" és műalkotássá váljon?

Az eredeti mű úgy beszél valamiről (önmagáról), hogy kijelent valamit, és ez a kijelentés megjelenítődik, létrejön (először) általa. Újat mond, és ezáltal meghatároz egy valósághoz való viszonyulást. Lehet, hogy ez a "párbeszéd", ez a valóság és a mű (és a néző) közötti párbeszéd lesz az, ami számunkra fontossá válik?

5/3 A közhely színeváltozása

Danto a hamisítványt olyan "reprezentációnak" tartja, mint Sagoff a reprodukciót. Ő azt a módszert követi, hogy teljesen hipotetikusan felállít olyan szemre megkülönböztethetetlen tárgyakat, melyeknek csak egyike műalkotás (kékre befestett nyakkendő).

Könyvében központi szerep jut annak a kérdésnek, hogy az esztétikai reakciónak van-e köze az észleléshez Ő sem tagadja a tanulás lehetőségét és fontosságát, de nem tulajdonít ennek akkora jelentőséget, mint Goodman. Szerinte az időben változik az esztétikai érzékenység, ezért ütközik ki a 30-as évek modora a Vermeer hamisítványon.

Azt gondolja inkább, hogy valami hamisítvány a keletkezésének történetével kell hogy összefüggjön. Az érzéki különbségek keresésével nem sokra jutunk, a szemre megkülönböztethetetlen dolgoknál. A kérdés inkább ez: hogyan teremthető meg bármely pusztá tárgy művészi ellendarabja.

Míg egy eredeti kép megoldásokat keres az általa feltett kérdésre, a hamisítvány ezt a megoldást csak ismételni tudja.

A "minden lehet művészet" korában elvileg bármi művészetként funkcionálhat (akár egy hólapát vagy egy piszoár is), feltéve, ha jelentése van, ha reflektál saját létrejöttére, ha nem pusztán önmaga.

A műalkotás és a pusztá tárgy közötti különbség sokkal inkább egyfajta beállítottság, viszonyulás kérdése. Azért tartunk művészetnek egy színdarabot, mert "idézőjelei" megakadályozzák hogy valóságnak higgyük.

Ezért minél inkább közelít egy műalkotás a valósághoz, annál inkább szükségesek a "zárójelek" és "idézőjelek". Hogy tudjuk, nem a valósággal van dolgunk.

A művészetnek olyan "funkciójának" kell lennie, amely nem közös az étellel, a valósággal, és csak akkor lesz művészet, ha nem folytonos a mindennapi étellel

(a hólapát a hó eltakarítására vagy valami másra válik használhatóvá). Persze nem minden lehetséges minden időben. Egy hólapátot a középkorban nem tartottak volna műalkotásnak. Ki kellett tágnia a “keretnek”, melyek közé belehelyezhet a művész valamit.

Még mindig csak ennél a keretnél, ennél a határhelyeztnél tartunk, és nem tudjuk megfejteni, mi ennek a határátlépésnek a kiváltó oka, vagy módja.



Birkás Ákos: Tükröződés – Szépművészeti Múzeum (fotó, 1976)

“Az új technikák, technológiák csak akkor válnak művészileg érdekessé, ha határokba ütköznek, és ezáltal behatároltatnak, azaz definiálva lesznek, ha az eszközök korlátozottak, a médiumok korlátozottsága pedig érzékelhetővé válik.”⁹

Kell hogy legyen valami oka a művésznak, hogy létrehozzon egy művet. Nem lehet ok nélkül csinálni valamit, és a műalkotásnak is kell hogy legyen oka arra, hogy létrejöjjön, hogy ne legyen hiábavaló a létezése. Lehet, hogy ez is döntő különbség a hamis és az eredeti műalkotás között. Ez a “kényszerítő” előlépése valaminek egy mű által.

Nyilván ennek kell hogy legyen valami kapcsolata a filozófiával (vagy legalábbis a gondolkodással).

Mitől olyan valami a művészet, aminek lehet filozófiája? Vagy ha nem is filozófiának hívjuk ezt a dolgot, mégis valami olyan tartalomnak, amelyet közel érzünk a filozófiai gondolkodáshoz. Miért fontos ez, hogy "benne" legyen a műben egy ilyen jelentés, egy ilyen tartomány?

*"A legtöbb filozófus azt mondja, hogy a művészet nem definiálható, még hozzá nem azért mert nincs határ, hanem azért, mert ezt a határt nem lehet a szokásos módon kijelölni, illetve miután elmosódtak a művészetfilozófia és a művészet közötti határok, a művészet pontosan annyira definiálhatatlan, amilyen mértékben a művészetfilozófia – s ami azt illeti, maga a filozófia – sem definiálható."*¹⁰ – állítja Danto.

Én ezzel szemben azt gondolom, hogy a művészet nem vált önmaga filozófiájává. Nyilván közel állnak egymáshoz, érinthetik, metszhetik egymást, mégsem válhat a művészet filozófiává, mégpedig pont a konkrétsága, a dologi természete, a megfogható érzékisége okán. Van határ, még hozzá a dologi lét, és az ezen keresztül átáramló művészi tartalom (nem filozófiai!), mely nélkül a műalkotás elveszítené műként való létezését, és hamisítvánnyá, vagy épp egy puszta tárggyá válna, mely érzékelhetetlen lenne művészetként.

Mi a művészet? A művészet ezek szerint nyitott fogalom, melynek nagyon tágak a kritériumai, amely tágítható a kor és a gondolkodásunk, világról való fogalmaink, érzékelésünk változásai által

Ma már nincsenek perceptuális kritériumaink, amelyektől egy mű már nem művészet, hanem valami más?

Kell hogy legyen valami, a mégoly nyitottságon belül is, ami által előrébbjuthatunk a problémánk megvitatásában.

9 Böhringer, Hannes: *Szinte semmi. Életművészet és más művészetek*. Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 10. o.

10 Danto, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, 64. o.

A műalkotás léte nem függ a tulajdonságainak változásától, ezért újul meg folyamatosan a művészetről alkotott fogalmunk. Nem tulajdonság, és nem anyagfüggő (nem csak egy olajjal befestett vászon a műalkotás).

Lehetséges, hogy a műalkotás előállításától, az alkotó és a mű közti párbeszéd valamilyen formájától függ az, hogy egy műalkotás műalkotás lesz, avagy csak hamisítvány? A "hozzá való beszéd" különbözőségétől? A viszonyulástól? A kapcsolattól?

"Ahol nincs rejtély, ott nem kell rejtélyt eloszlatni, és végképp nem kell kitalálni." – írja az amerikai művészetfilozófus, William Kennick.¹¹

Pillantsunk megint a tükörbe vagy épp patakba, nézzünk szembe magunkkal és a művészettel, és készítsünk önarcképet a művészet problémájáról. Nézzük meg, mi az, ami megmarad a tükröződő felületre való pillantás után. Hátha nem folyik ki a "megoldás" a kezeink közül.

A művészet nem pusztán tükörkép, és utánzáson alapuló dolog. Valami másról kell hogy szóljon. Vagyis nem csak hasonlítania kell a művészetre, hanem arról is kell *szólnia*.

Danto úgy folytatja, hogy megvizsgálja az utánzat és a hasonlítás fogalmait, majd megállapítja, hogy az utánzás nem is viszony, sokkal inkább egy reprezentációs fogalom.

*"Nem kell, hogy legyen valami, amire az utánzat hasonlít. Úgy vélem mindössze az szükséges, hogy hasonlítson arra, amire vonatkozik, amennyiben az igaz."*¹²

A műalkotások olyan fajta reprezentációkká lettek, amilyenek ma a nyelvet is tartjuk. Bár természetesen régen a nyelv is a valóság mágikus eleme volt (éppúgy mint a "művészet"), majd fokozatos átalakuláson ment keresztül főképp az ókori Görögország területéről indulva. Megszületett a filozófia, és kialakul a távolság a művészet és a valóság között.

"Jó ideje vallom, hogy a filozófia alapján véve azzal foglalkozik, amit metaforikusan »a nyelv és világ közötti térnek« neveznénk." (...)
*Ha úgy tekintjük a szavakat, mint amelyeknek megjelenítő tulajdonságaik vannak – tehát valamiről szólnak, valamire vonatkoznak –, s ennél fogva szemantikailag azonosíthatók, akkor lényegi ellentét húzódik a szavak és a dolgok, a reprezentációk és a valóság között."*¹³

¹¹ Danto: i. m. 68. o.

¹² Uo. 74. o.

¹³ Uo. 83. o.

“A műalkotások a szavakkal vonhatók egybe abban a tekintetben, hogy valamiről szólnak (illetve legitim módon megkérdőjelezhető, hogy miről szólnak). A műalkotások osztálya éppúgy ellentétben áll a valóságos dolgokkal, mint a szavaké, még akkor is, ha “minden más értelemben” valóságosak. Mivel ugyanolyan filozófiai távolságban állnak a valóságtól, mint a szavak: mivel azokat, akik mint műalkotásokhoz viszonyulnak hozzájuk, ehhez fogható jellegű távolságba helyezik – és ez a távolság fogja át azt a teret, mellyel a filozófusok mindig is dolgoztak –, azzal számolhatunk, hogy a művészetnek van filozófiai jelentősége. Tudatosan mimetikus művészet és filozófia egyszerre jött létre Görögországban, mintha csak a filozófia a művészetben talált volna rá azon problémák teljes körének a paradigmájára, amelyre a metafizika ad választ.”¹⁴



Joseph Kosuth: Represented (installáció, 1989)

Mit akart ezzel Danto mondani? Mire ad választ a metafizika? Miért gondolja Danto, hogy épp a metafizika az, ami a művészetben válaszokat ad? Megállapítja, hogy a művészetnek van filozófiai jelentősége. De miért pont metafizikainak gondolja ezt az érintettséget? Danto ezzel nem foglalkozik tovább, nála ez a gondolat-felnyitás itt bezárul.

Egy másik mondata így hangzik: *“A régi mesterek festményeinek saját fényük van, azon túl, amilyent mutatnak. (...) Az én személyes ítéletem a festményekről részben a fénynek ezzel a rejtélyével függ össze.”¹⁵*

Próbáljunk utánajárni ennek a fénynek és metafizikával kapcsolatos gondolatnak, hátha továbbléphetünk.

¹⁴ Danto: i. m. 86. o.

¹⁵ Uo. 108. o.

Egy festmény értelmezése, az arra való reagálás "kiegészítheti" a mű megalkotását. Ha valaki nem értelmezi a művet, az azt jelenti, hogy nem fogta fel a mű struktúráját, műként való létezését. Valójában nem is nézzük a képeket, hanem "olvassuk", értelmezzük őket a magunk számára.

Danto úgy folytatja, hogy a művészet elméletfüggő, és a művészeti világ logikailag függ az elmélettől, ezért fontos megérteni ennek a művészi elméletnek a jellegét. Ez az, ami képes lesz leválasztani a pusztán tárgyakat a világról és behelyezni a művészet tartományába. Szerinte semmi sem lehet műalkotás olyan értelmezés nélkül, amely azt akként határozná meg, és ezután az a kérdés, hogy egy pusztán tárgy mikor műalkotás, ugyanaz, mint az, hogy ennek a tárgynak az értelmezése mikor művészi értelmezés.

Nyilvánvalóan nem a formai mozzanatban, egy mű külső megjelenésében kell keresni a különbséget egy műalkotás és egy pusztán tárgy, vagy épp egy tőle szemre megkülönböztethetetlen hamisítvány között. A művész használja ezt a médiumot, ám nem úgy, mint egy hamisító. Elmond valamit arról, ahogyan a mű "tálalva", kivitelezve van. A technika tehát nem véletlenszerű, de általa mégis megjeleníthető maga az üzenet, a műalkotás létrejöttének a célja. Ám ez csak akkor válik műalkotássá, ha a mű mond valamit arról, ahogyan az tálalva van, nem csak utánozza, másolja ezt a felületet. Önmagáról szól. Azon túl, amiről szól, arról a módról is szól, amelyet megjelenít. Miért fontos ez számunkra?

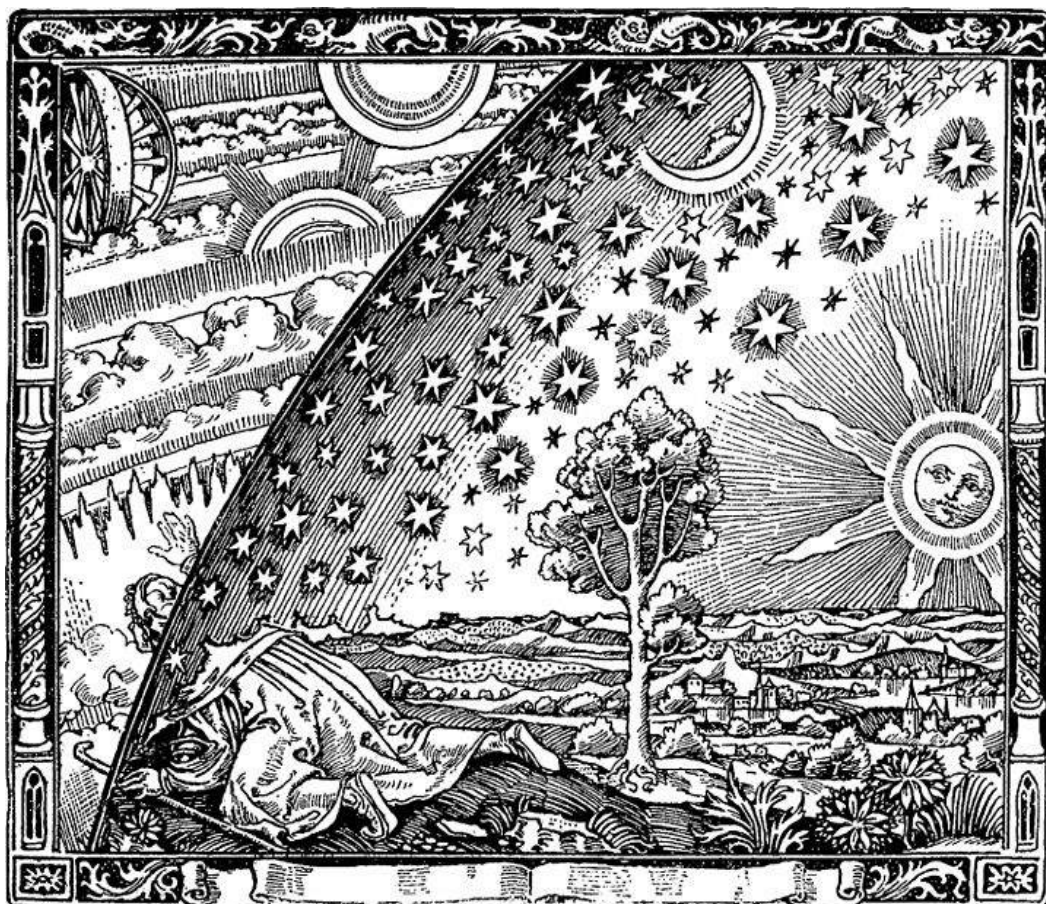
Pontosan ez az, amitől megkülönböztethetjük egy látszólag megkülönböztethetetlen hamisítványtól. És maga a médium az, amely által elkülönül a művészet és a valóság. Pontosán ezért jön létre. Azért, hogy egy médium által, önmagáról és ezen keresztül valami olyan dologról szóljon (művészet), ami teljesen kívül áll ettől a valóságtól (nyilván azon kívül, hogy valóságosan megfogható fizikai tárgy).

Sőt épp ebből a feszültségből "építkezik" minden műalkotás. Abból, hogy bár kívül áll a valóságon, mégis valós anyagi formával rendelkezik, de nem a valóság az, ami foglalkoztatja, és nem is erről a valóságról mond el nekünk valami általa fontosnak vélt gondolatot, hanem "csak" önmagáról. Önmagáról, és az ezen a "szűrőn" átszűrt "másvilágról". Arról, amit csak a mű által láthatunk meg. Kinyit egy rést, amin kikukucskálhatunk a való világból egy másfajta lehetőségbe. Az is lehet, hogy ez a "másvilág" önmagunkban vagy épp a valóságos világunkon belül van. A lényeg az átláthatóság lehetősége. Ez a szellemi lehetőség, ami miatt érdekes lehet számunkra a művészet. Emiatt a kicsinyke szellemi kukucskáló kémlelőnyílás miatt.

"A médium a tükör, amely által homályosan látunk: egy metafizikai hályog, egy látás-protézis, melytől szeretnénk megszabadulni, és szemtől szemben, színről színre látni. Ha így nézük, akkor az imitáció-elmélet végső soron a platonizmus szinonimája, mivel a médiumok azok a tócsák és pocsolók, melyek révén az ideálok, melyeket képtelenek vagyunk közvetlenül és abszolút közelségben észlelni, tükröződések révén homályosan eljutnak hozzánk. Egyáltalán nem csoda, hogy Platón gyűlölte a művészetet." – mondja Danto.¹⁶

¹⁶ Danto: i. m. 150. o.

Én sokkal inkább azt gondolom, hogy nem akar az ember színről-színre látni. Nem akar mindent tökéletesnek érzékelni, és épp a művészet által juthat leginkább és legközelebb mégis, ha nem is a teljes valósághoz, de ezen a „*metafizikai hályogon*” keresztül mégis valamifajta teljesség megéléséhez. Nem áll szándékomban – mint ahogy az egész dolgozatomon keresztül egyszer sem – valami transzcendens, megfoghatatlan dolognak tartani a művészetet. Éppen ennek konkrétságára hívnám fel a figyelmet. Konkrét anyagi voltaival képes megjeleníteni valamit, egy másfajta létezőt, vagy épp egy más részét mutatni a saját mindennapi valóságunknak. Nyilvánvalóan ez nem mutatkozik meg mindenkinek, mindenkor. Sokkal inkább egy lehetőséget ad arra, ha épp a néző is belemegy ebbe a „játékba”, hogy felfedjen valami *igazat*, valamiféle *állítást* az általa kinyitott „valóságból”.



Camille Flammarion: Wanderer am Weltenrand (fametszet, 1888)

De nézzük tovább, mit mond erről Danto. Szerinte a kifejezés, a reprezentáció, és a retorika a fontos. És itt a retorika lesz a legfontosabb. Danto szerint: minden műalkotás retorikus, mert oly módon akarja ábrázolni a világot, hogy egy adott látásmódot eredményezzen. Számomra a retorika kissé pejoratív és túl direkt hozzáállás. Ha egy művész túlságosan konkrétan akar kifejezni valamit a műve által, az politikai művészetet, szocialista realizmust, vagyis didaktikus munkákat eredményez. De maradjunk Danto álláspontjánál, mert elérkezünk az ő számára oly fontos (és divatos) metaforához.

A metafora efféle retorikai eszköz, melyet a nézőnek kell kiegészítenie, tehát ez az, ami egy műben részvételre hívja a mű nézőjét, olvasóját, hallgatóját. Műalkotást befogadni annyi, mint megérteni a metaforát, ami mindig jelen van Danto szerint.

A művészet az élet metaforája lenne?

5/4 Hajótörés nézővel. A metaforákról.

Nem áll szándékomban és nem is kompetenciám részletes metaforatörténetet írni, csak annyit említenék, amennyi fontos lesz a Danto-féle vizuális metaforákkal összefüggésben.¹

A metafora az ókori retorikában még a jobb megértés eszköze volt: árnyalta a beszédet, de nem másról szólt, hanem inkább másként. Egy szót helyettesített egy másik szóval: így módosította annak jelentését. A 20. században számos, a metaforával foglalkozó írás született, és a metaforát már mint egy újat mutató eszközként fogják tartani, és a megismerésben lesz fontos része (Paul Ricoeur-nál vagy Blumenbergnél, és persze Nietzschénél is).

Hans Blumenberg szerint a metafora *“tradicionalis besorolása a nyilvános beszéd díszítményeinek tanába korántsem véletlen: az ókorban a logosz elvileg képes volt átfogni a létező egészét. Kozmosz és logosz egymás korrelátumai voltak. (...) A szónok és a költő alapján véve semmi olyat nem tud mondani, ami ne volna fogalmi-elméleti módon ábrázolható.”*

Paul Ricoeur számára az élő metafora már szemantikai újítás.³

Egy másik olvasat érdekében viszont: *“a filozófia be nem vallott mozgása működik együtt a metafora észre nem vett játékaival. Heidegger: “a metaforikus csak a metafizikán belül létezik” kijelentését jelmondatul véve, e “második hajózáshoz” Jacques Derrida La mythologie blanche-át (Fehér mitológia) választjuk. Igencsak második hajózásról lesz szó: a vita lényegének valójában az élőről, a holt metaforára kell áthelyeződnie.” (...)*⁴

*“Ám a látás egyszersmind alkotás: a jó metaforák a hasonlóságot nemcsak nyugtázzák, hanem létre is hozzák.”*⁵

Ebben hasonlítanak a művészethez. Újat és újfajta módon, vagy inkább olyan módon, ami még nem volt. Szólni valamiről önmagunkon keresztül – erről szól a művészet, és talán erről szólna a metafora is.

1 A képi és a nyelvi metafora különbségének tárgyalását sem tudom ezen keretek között kifejteni. Akit érdekel: Nyíri Kristóf *Kép és idő* c. könyvében utánaolvashat (Magyar Mercurius, Budapest, 2011). És persze Wiittgensteinnél.

2 Blumenberg, Hans: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*. Alantisz, Budapest, 2006, 200–201. o.

3 Ricoeur, Paul: *Az élő metafora*. Osiris, Budapest, 2006

4 Ricoeur, Paul: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Budapest, 1999, 164. o.

5 Ricoeur, Paul: *A metaforikus folyamat*. Hermeneutikai füzetek. Budapest, 1995, 92–93. o.

Blumenberg metaforológiai tanulmányában ezt olvashatjuk:

*“A matrózok a kikötőben szívesen mesélnek az átélt viharokról, de hát akad ezen a világon kikötő? Mindenütt csak hajótörés az áradatban.”*⁶

Nyíri Kristóf viszont ezt mondja: *“Minden olyan metafora jelentésnélküli, amely nem vizualizálható.”*⁷

Szeretnék ebben a viharban kicsit többet látni, és megkülönböztetni a metaforát a művésztől, a metaforát a metafizikától, és a művészetet a valóságtól.

Lehet, hogy igaza van Heideggernek, és a metafora csak a metafizikán belül lehetséges? Lehet, hogy egy helyben forgunk, és ahogy elméletileg a metafora lefordíthatatlan a szimpla nyelv számára, úgy a művészet megkülönböztetésének lehetősége is ködbe vész?

Ha a műalkotások struktúrája ugyanolyan, mint a metaforáké, mint ahogy Danto állítja, akkor semmiféle parafrázis és összefoglaló nem képes pótolni a műalkotást. Képi metaforákról beszélünk, melyek természetesen nem azonosak a nyelvi metaforákkal. Van-e a képeknek “nyelvtanuk”?

Én azt gondolom igen, és ez a *kompozíció*, a képpel mint anyaggal való foglalkozás, az egy kicsi sárgát még ide, egy kis kéket még oda helyezése. Ez a képek grammatikája.

A metaforákat, a kép “grammatikáját” nem lehet helyettesíteni. Annak a bizonyos kéknek és sárgának valamifajta kifejezés okán, épp ott a helye. A kontextus szándékos a művész részéről, még ha nem is tudatos.

A metafora – és a kép maga – bemutatja tárgyát és azt a módot is, ahogyan ezt bemutatja, de természetesen csak egy adott kor kulturális keretein belül.

És én azt gondolom, bármilyen briliáns is Danto fejtegetése, pont itt bukik meg, tudniillik az időnél.

Azt gondolom, ha van is metafora – amit én nem metaforának neveznék –, akkor az minden kor minden valódi műalkotására igaz kell hogy legyen. Egyértelmű kimondásra, előlépésre van szüksége minden műnek, hogy tejesítse létrejöttének feltételét. Nincs olyan, hogy ez a metafora itt működik, ott meg nem, feltéve persze, ha valódi műalkotásról van szó. Kell hogy legyen valami más a metaforán kívül, amittől minden műalkotás fel tudja mutatni önmaga lényegét. Valami másról is szólnia kell ezeknek a “metaforáknak”, nem csak a reprezentáció módjairól.

*“A metaforák kiebb műalkotások.”*⁸ mondja Danto. Én ezt nem így gondolom. Lehet, hogy a műalkotás lényegéhez tartoznak, de maguk csak szemantikai vagy kompozíciós eszközök egy mű létrejöttében. Nyilvánvalóan lényegesek: a valamiről való beszéd okán, /ezért nem lehet műalkotás egy szemre megkülönböztethetetlen másik tárgy/ de maguk nem műalkotások.

⁶ Blumenberg: i. m. 40. o.

⁷ Nyíri Kristóf: *Kép és idő*. Magyar Mercurius, Budapest, 2011, 25. o.

⁸ Danto: i. m. 184. o.

Elég közhelyes, de mindenkit meg lehet tanítani egy bizonyos fokig rajzolni, festeni, komponálni, régi korok művészetét elemezni, melyek inspirálóak lehetnek. De a valódi műalkotás léte valami mástól függ. Ha ez hiányzik, a kép nem tekinthető műalkotásnak. Egy esztétikus kép lehet, de tudjuk, hogy az esztétikának nincs túl sok köze a művészethez.

Friedrich Nietzsche *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásában ezt mondja:

“Úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, amikor fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, pedig semmi egyébünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.”⁹

Danto a metafora után a kifejezést és a stílust vizsgálja, hogy megkülönböztessen egy szemre megkülönböztethetetlen műalkotást egy puszta tárgytól.

“A kérdés a következő: milyen különbséget eredményez a tárgy megítélését illetően, ennek az utánzat voltát illetően, stílusát vagy bármi mást illetően az, hogy hozzáértésből vagy szakértelemből fakad-e vagy sem.”¹⁰

“Bármilyen stílusa legyen is a műnek, másolata logikai szempontból stílus nélküli lesz, talán mutatni fog egy stílust, de nem fog rendelkezni vele.”¹¹

Az ember maga a stílus, mondja Danto, és az ember maga nem más, mint reprezentációk rendszere, a világlátás módjai, megtestesült reprezentációk. Ezek után nem azt kell vizsgálni, hogy az ember mit reprezentál, hanem a módot is, ahogyan ezt teszi.

“A reprezentálásnak ez a módja az, amit stíluson értek. Ha az ember reprezentációk rendszere, akkor stílusa e reprezentációk stílusa.”¹²

Amit stíluson ért Danto az a reprezentációknak azon rendszere, amelyek az embert is alkotják. A világot e keresztül látja az ember/művész/, de ezeket magukat nem látja. /míg mások számára láthatóak ezek: ezek alkotják a stílusát/

A mű nagysága annyit tesz, mint a mű által anyagivá tett reprezentáció nagysága, vagyis a stílus és a személy nagysága.

A művész képessége az, hogy úgy lássuk a világot, ahogyan ő látja. Úgy mintha a világ általa lenne adva.

9 Nietzsche, Friedrich: *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról.*(ford. Tatár Sándor)

In *Atheaneum* 1/3 1992, 6. o.

10 Danto: i. m. 195. o.

11 Uo. 197. o.

12 Uo. 199. o.

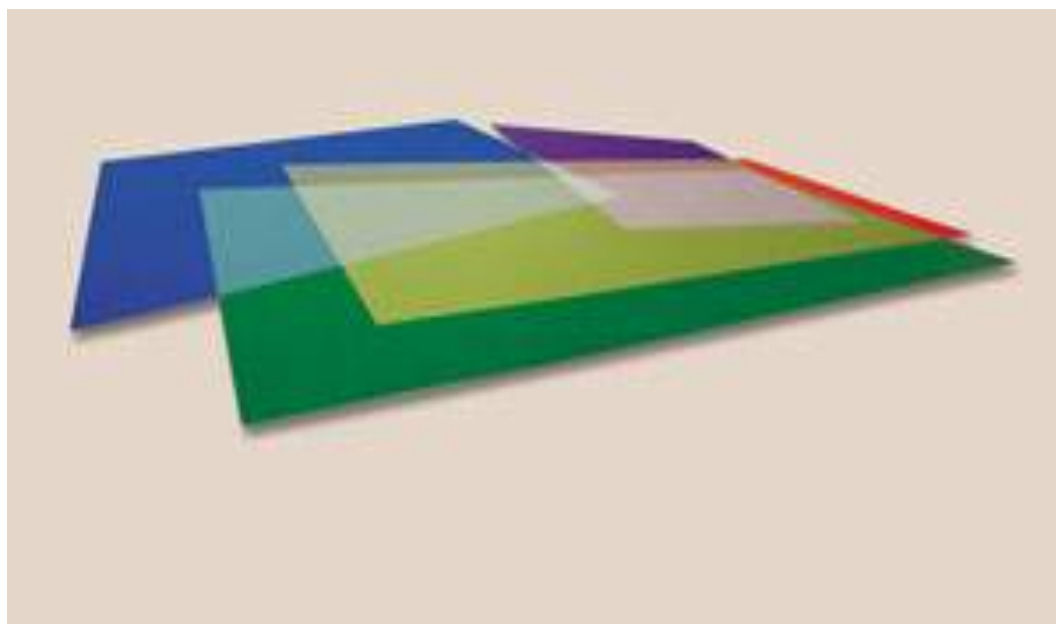
6. fejezet: MAGAS HEGYRŐL LETEKINTVE

A metafizika problémáinak, Platón barlang hasonlatának és a Danto szövegnek a megismerése után, szeretnék egyszerűen csak művekről írni. A képzőművészeti munkák kiválasztása szubjektív, de általuk szeretnék kizárni olyan dolgokat, melyek kizárásával, ezzel az elvonással talán közelebb kerülhetünk magához a metafizikához. Az érzéki munkák leírása során olyan elemeket, technikákat, időintervallumokat szeretnék kizárni, melyek nagyban meghatározzák egy konkrét képzőművészeti tárgy külső és belső tulajdonságait, mégsem ezektől metafizikus egy mű. Ezért különböző korok különböző stílusú műveit elemezném, és talán ezek a Régi Mesterek és nagy Szellemek (Thomas Bernhard) munkái által közelebb kerülhetünk a vizsgálandó tárgyunkhoz.

6/1 Maurer Dóra

MAURER DÓRA: HÁROMSZINTES KINYÍLÁS
(akril, vászon, rétegelt fa: 210x 245 cm)

„A dolgok, amelyekről a művészet általában szól, nem esztétikaiak, hanem a természet törvényei által meghatározottak.” – írja Anton Webern.¹



Valóban a természet törvényeire koncentráló figyelem, és az érzékelésre, mint folyamatra való fókuszálás jellemzi Maurer Dóra munkáit, legyen szó fotóról, videóról vagy épp kép-tárgyról. Ez a folyamatközpontúság megkérdőjelezi a kép véglegességét, így egyfajta koncept mű jön létre oly módon, hogy egy adott struktúrából más és más részletre fókuszál a kívülről figyelő tárgyilagos tekintet (a művész tekintete).

¹ Webern, Anton: *Előadások – Írások – Levelek*. Zeneműkiadó, Budapest, 1985, 10. o.

A mű ezért nem lesz esztétikus, mert tulajdonképpen az, sokkal inkább az Egész egy részletét feltáró darab lesz, mely ennek a természetnek egy megfigyelt darabja, mely épp a megfigyelés fókuszába került. A rendszer gondolatban logikusan folytatódik, akár megvalósul fizikailag a soron következő mű, akár nem. A kérdés nem az, hogy a művész valóban a természet – a minket körülvevő egész – egy apró, de igaz fragmentumát mutatja fel a világnak, hanem inkább az átváltozásra való képesség. Képes-e egy naturális, banális tárgy (szalma, nyomólemezt vagy épp egy színnel befestett geometrikus forma) átlépni a művészeti létezésbe, és tárgyilagos érzelmi naturalizmusával valami egyetemes létezés/gondolatiságot eredményezni?

A kiválasztás/ellépés aktusa minden művésznél más és más, de alapvetően a puszta tárgy művészetbe kerüléséről van szó. Maurer Dóra a struktúra tematizálásáról beszél, ennek tárgyilagossága okán alkot képet a világ egészéről. Az elemek egymásmellettsége, melyekből Maurer Dóra egy rendszer (Fibonacci-számsor, vagy épp a mágikus négyzet) segítségével alkot komplex folyamatműveket. Fontos szerep jut az aránynak és az alaprendszer eltolásainak, elmozdulásainak, akár térben, akár időben, akár valamilyen gondolati séma szerint. Minden mű egy gondolati rendszer következő eleme, folyamata. Maurer Dóra képarányaihoz a zenei arányok (hangközök) még inkább köthetők, mint a matematikaiak. De beszéljünk most már magáról a képről.

Egymás „felett” lebegő perspektivikus színmezők balról jobbra vezető, elnyújtott egymásra épülése. A bal oldalon ultramarin, alul zöld, felül mangánibolya (lila), és a jobb szélén, egy egészen vékony sávban, narancsvörös. A kép közepére a színek világosodnak, középtájban egy egészen kis háromszöget alkotva, ami már teljesen „fényel” telített. A kék és a lila sík fönn megbillen kissé, így kinyitja az alul még zárt és tömör kompozíciót. A vászonnal borított „formázott” kép-tárgy finoman, de a személyes kézjegytől mentesen akrillal (matt!) van befedve. Mintha vékony papírlapok hullanának egymásra a térben, ahol egy pillanatra megállva, egymást transzparensen átfedve, ezáltal színüket változtatva különös zeneiséget keltő alakzattá állnak össze. Átszellemült szimfóniává. Arányaik és az általuk fedett részek színértékei tiszta szellemi kompozícióvá válnak, egy épp elszűnni készülő állandó jelenlétté.

Egy folyamatnak vagyunk nézői. Elemek, síkok összetalálkozásának a térben, melyben egymást átalakítva, áthatva egy új egységet alkotnak. Az elemek „elszenvedik” létüket, átadnak egymásnak tiszta színeikből, és együtt egy új gondolati harmóniát alkotnak. Racionális/intellektuális rendszer és a formák önállósága.

Intuitív mozgásuk és színeik egymásra hatása által kialakult egység. Fontos a szín viszonya a mérethez és a formához, melynek alapja az arány és a képi egyensúly. Festészet a Semmivé válás, a gondolatban megjelenő feloldódás felé. Kinyílás a végső egység keresése végett.

A geometria törvényei Maurer Dóránál grammatikai, vagy még inkább zenei szabályokként alkalmazandók. A struktúra tematizálásával foglalkozik. „Kvázi képeivel” egy geometriai szabályrendszer alapján felállít egy modellhelyzetet, és egy rendezőelv alapján egymásnak engedi ezeket az elemeket. Ami létrejön, azt tovább figyeli, alakítja. A szabályrendszer lehet akár a Fibonacci-számsor, vagy akár a mágikus négyzet. Az eltolások helyszíne itt egy 10 : 5 arányú egyetlen nézetre komponált perspektivikus színmező. A korábban állandónak tekintett struktúrák és színértékek (felül meleg, alul hideg színek) mostanra fellazulnak.

Ezen a kép-tárgyon egy szelíd hatású sárgászöld, egy testes, de szabad sötétzöld, egy testetlen szellemi ultramarin, egy visszafogottan misztikus lila és egy erős, épp ezért csak egy keskeny sávban megjelenő dinamikus narancsvörös áll, ami a kompozíciót maga felé tereli. A közép felé kivilágosodás egy kissé jobbra tart, így adva az olvashatóság és a mozgás érzetét. A felület megemelkedik, majd megtörik. Tektonikus felületet alkot. Egymáson mozgó változó rétegeket, melyek megtörnek és a felszínen „fényvel telve” kiáradnak. A színértékek módosulásai, egymásra való hatásuk vált Maurer Dóra figyelmének tárgyává ebben a munkában (is). A színek transzparens kezelése érzékelteti a térbeli viszonyokat, melyekhez a színkeverés additív elvét alkalmazza. Minden egyes átfedésnél egy egységnyi fehérrel egészíti ki az eredeti színértéket. Így a kép centrumába egyre inkább „fényvel” telt és térbelivé váló síkok kerülnek. A sík, mely a perspektíva által terességet kelt, már önmagában is filozófiai és művészeti problémákat hordoz. Ettől válik a kép-tárgy a színek hatását erősítve, kiegészítve térben lebegővé.

A rendszeralkotás fontos, azonban a rend lehetősége ellentmondásokkal teli, valószínűsége ezért csak sejthető, maga a rend nem. A kvázi kép alap gondolata ezért egy állandóan változó kiindulópontot jelent, mely által a folyamatban keletkező változások objektívan megfigyelhetők. A kifejezhetetlenség eseménye maga a szín, amiből a képnek lennie kell. Egyfajta rejtett geometria ez, mely úgy beszél a titokról, hogy nem leplezi le azokat.

A titkot jelezni lehet, de kimondani nem: Maurer Dóra rendszerábrái a bűvös négyzet kapcsán mindig a természet és a valóság teljességéből indulnak ki. Ezek a teljességből kiragadott fragmentumok a titkok kis darabjaivá válnak. Az előzőekben leírt képen alul van a súly, fölül a kinyílás. A balról jobbra olvashatóság és a színek felemelkedése erről az áldozatról beszél. A titokról szól oly módon, hogy magát a titkot nem leplezi le.

6/2 Caspar David Friedrich



CASPAR DAVID FRIEDRICH: RÜGENI KRÉTASZIKLÁK
(olaj, vászon, 90,5 x 71 cm, 1818)

Romantikus tájképfestő, az absztrakció kezdete. Vagy épp egy giccs-közeli furcsa tájat látunk, oda nem illő emberekkel? Kiragadott részei az univerzumnak. Furcsa, groteszk perspektívájú, túlságosan is szép tájaiba nézünk Friedrichnek, melyek elhagyatottak, és végtelenül messze állnak az impresszionizmus plein-air festészetétől. Miféle tájak Friedrich tájai? Tájak-e ezek még egyáltalán, vagy szövevényes ismétlődései ugyanannak a monomániás gondolatnak?

Friedrich majdnem kizárólag csak tájakat fest, számtalan vázlatból kiindulva „rakosgatja össze” ezeket a táji motívumdarabkákat otthon, az üres műteremben. Ezeket a sajátos tájképeket, melyek végtelenül precízen és ugyanolyan végtelenül bizonytalanul egyensúlyoznak a valóság és a semmi határán éppúgy, mint a szakadékba tekintő férfi ezen a képen. Nem tudjuk személyüket, és azt sem, hogy miért „kirándultak” így hármasan, miért ez a leborulás, tériszonya van a középső idősebb férfinak (Friedrich itt humoros lenne?), vagy épp megrendülten rogy le az elképesztő távlatok előtt? Ő maga a festő, vagy csak egy bolondos természettudós? (Beke László)

Kik ezek a figurák ebben a vonalzóval meghúzott és geometrikusan kimért elbűvölő tájban? Friedrich képei állandó kérdőjeleket teremtenek. Látványuk

„hideg” precizitása és mélyről való szenvedélye, ecsetkezelése és intenzív színhasználata Csontváryt juttatja eszembe, bár Friedrich sokkal hűvösebb, és sokkal titokzatosabb alkotó. Csontváry erős egzisztenciális festészete Van Gogh közeli, míg Friedriché a visszafogott feszültségektől tesz bizonytalanra és húz magával a mélybe.

Perspektívái bizonytalanok, felülről szemléltek, mint a klasszikus kínai tájképek. A festő által elfoglalt nézőpont jóval magasabban van a megszokottnál, szinte madártávlatból nézzük ezeket a tájakat, és ezeket a háttal álló staffázsfigurákat.¹ Nem maga a táj fontos valójában, ez a szinte tökéletesen „összerakott” természeti környezet sokkal inkább egy látomás, vagy inkább egy allegória? Friedrich nem veszi figyelembe a centrálperspektívát, képei ezért olyan természetellenesek. Megszerkesztettségével elidegeníti a nézőt, színeivel és a mélybe rántó gondolat foszlányaival pedig magához öleli ez a táj. Nem megfejthető allegóriák, vagy épp rejtvények ezek. Inkább egyfajta koanok, melyek elgondolkoztatnak, de nem adnak tényleges választ a kérdéseinkre. Ez a lényegük. És éppen ez az, ami megkülönbözteti ezeket a képeket a Friedrichet másoló giccs tájfestészettől. A feloldhatatlan és a végtelenbe irányított önmagunkra kérdés.

A táj nem örökkévaló, hanem mintha állandóan változna, épp most alakulna, ugyanakkor pedig nagyon is pontosan – sokszor túlzottan – és részletekbe menően megfestett egy-egy szikla vagy épp falevél. Hogyan képes Friedrich így egyensúlyozni a pontosan kimondott és a kimondhatatlan határán? Ez az, ami képeinek lényege. Ez a végtelenül feszített egyensúly, ezek a leheletnyi finomságú alig érintettségek. Kötéltánc a művészet és a valóság határán, vagy épp a valóság és a metafizika szakadéka felett.

Absztrakt tájak ezek. Friedrich pár vonal meghúzásával irányokat ad és bevezet a képbe. Felülről szemlélve, nem belülről élve át azt. Ezen a munkán is geometrikus teret alakít. A két vitorlás tökéletes függőlegessel osztja meg a képet, mely az előtér füves árnyékának középpontját metszi. Szinte egy kockát alkot, egy white cube-ot, mely számomra a kép témája is egyben: a krétasziklák fehérségei 45 fokos szögeket zárnak be, a köztük lévő tenger végtelenségébe mutatnak. Maga a kép tökéletesen „bekeretezett” és zárt állapotot mutat. Ugyanebben a szögben fölülről metszik a fák ágai, csak az egyik ág lóg ki ebből a zárt térből, az is csak amiatt, hogy rámutasson a „főszereplő” vitorlások egyikére, és pontosan megismétli az alatta elterülő füves, árnyas terület vonalát. Tiszta geometria egy absztrakt tájban, amely mégis végtelenül részletező. Nemhiába tiszteli Friedrich művészetét Kandinszkij, utóbbiról 1833-ban így ír egy kritikusa: „Három szín és két vonal. Vajon ez táj lenne?”²

1 A staffázsfiguráról itt nem szólnék részletesen, hisz' számtalan tanulmány megtette már ezt. Itt ezen a képen nem tartom a figurákat jellegzetesen staffázsfiguráknak.

2 Földényi F. László: *Caspar David Friedrich*. Heikon, Budapest, 1986, 40. o.

Minden műalkotás a létértelmezés egyik módja. Egy Friedrich tájkép nem elsősorban egy bizonyos tájba vezet bennünket, sokkal inkább önmagunkba terel. Friedrich műtermi tájai közül pedig főképp alig lehet azonosítani egy-egy valódi helyszínt, vagy épp ugyanaz a kolostorrom egy újabb képen teljesen más környezetbe kerül. Friedrich Cézanne előde is, megszerkeszt egy olyan tájat, melyet darabokra bont, és egy egészen különleges fénykezelés révén megmerevíti, megszilárdítja ezeket a tájakat. Friedrich sohasem festett olajjal szabadban, pedig ez akkor már bevált gyakorlat volt a tájképfestők körében. Ő csak rajzol a szabadban. Motívumot gyűjt, majd ezeket a motívumokat egymáshoz illeszti. Rendbe függesztett metafizika ez.

Mégis kik ezek a figurák a tájban? Olyanok, mint a régi korok mesélői, elkezdik a történetet, rámutatnak egy-egy részletére a tájnak, de utána elhallgatnak és maguk előtt finoman mosolyogva várják, hogy feltáruljon a mindenkiben benne levő történet. Nyitott művek ezek. (Eco)

A *Kereszt a keleti tenger partján* című kép kapcsán ezt írja Friedrich: "Nincsen rajta se templom, se fa, se növény, se fűcsomó. A csupasz, köves tengerparton csak egy kereszt áll. Akik ennek látják, azoknak vigaszt, de akik nem látják ennek, azoknak semmit sem nyújt."³

Miért ezek a már-már a rokkó felé hajló fura testtartású figurák? Ez a kép Friedrich hirtelen jött házassága után készült, amikor hazalátogattak Rügen szigetére a nászút alatt. Egyesek szerint a két hajó a festőt és ifjú feleségét jelképezi, míg a jobb oldali figura a fiatal Friedrichet, a középső talán az idősebb kori önmagát. Én nem szeretném ily módon leegyszerűsíteni, és egy könnyű rejtvény megoldását keresni ezeken a Friedrich képeken. Bár számos „megfejtett” allegóriát és motívumot azonosítottak már, számomra Friedrich képei épp azért különlegeseek, mert nem a „története”, a sztori a fontos, hanem épp a sztorin való felemelkedés, túllépés, és bevezetés egy másik világba. A kép itt önmagát ábrázolja, mégha számos „motívum” keretezi is ezt. Ezek a motívumok egyre absztrahálódnak (*Szerzetes a tengerparton*) és a kezdeti tájból egy mindent beborító ködben vagy épp egy felhőben találjuk magunkat, ahol a festő kihúzta a lábunk alól a jól megszokott talajt (ezt Friedrich a perspektíva „helytelen” használatával teszi).

„A perspektíva paradoxont rejt megába. A paradoxon abból születik, hogy a láthatatlan – akármi legyen is az – betör a látható birodalmába.”

„Egyedül a láthatatlan teszi tehát a láthatót valóságossá. Ez azt is jelenti, hogy a perspektívát elsősorban és valójában nem a festészeti elméletek történetileg kialakult felfogásának kell tartanunk (bár a perspektíva kétségkívül ez is), hanem a tekintet lényegi összetevőjének, amely nélkül soha nem pillanthatnánk meg egy világot.”⁴

3 Földényi F.: i. m. 94. o.

4 Marion: i. m. 13–14. és 19. o.

Friedrich átvezet egy másik világba. Perspektivikus vonalai a mélybe mutatnak, vagy a végtelenbe? Mindenesetre általa eljuthatunk önmagunkhoz. Én nem törődnek a történettel, mely allegórikus, és lényegében fölösleges megterhelni a képi történetet, csak hagynám sodródni magamat a színek és a vonalak által irányítva egy kimondatlan belső úton, ahogy Goethe mondta:

„A világot a művészet által lehet a legbiztosabban elkerülni, és a művészet által lehet vele a legbiztosabban is összekapcsolódni.”⁵

6/3 MARCEL DUCHAMP: PALACKSZÁRÍTÓ (1914)



Marcel Duchamp: Palackszárító (1914)

⁵ Földényi F.: i. m. 64. o.

„Minden (Duchamp utáni) művészet konceptuális (természetű) mondja Joseph Kosuth, mivel a művészet csakis konceptuálisan létezik.”⁶

Miről beszélünk, ha egy ready made-et látunk? Itt is meg kell hogy valósuljon az általam keresett – vélt vagy valós – metafizikai ugrás? Hogyan kerül „bele” egy nem épp esztétikusnak mondható használati eszközbe, ami történetesen itt egy palackszárító, de lehetne épp egy hólapát vagy egy piszoár is. A választásom azért esett erre a műre, mert ez kevésbé elemzett, így semleges szemmel tudom ismertetni ezt a munkát.

Mi ez a (mű)tárgy valójában? Egy kör alapú, és ebből a körből fölfelé egyre szűkülő forma, melyet négy függőleges tartószálon öt vízszintes, abroncsszerűen ezeket a függőleges szálat összetartó, és egyre kisebb átmérőjű körök alkotnak. Ezeken az egyre szűkülő köríveken hajlított, fölfelé kissé elálló „fémpálcikák” állnak ki, melyekre a vizespalackok nyakát kell ráhúzni, így csöpögtetve ki onnan a vizet (mint ahogy a népi kultúrákban a köcsögfa is ezt a szerepet hordozta. Ma már csak „esztétikai” szerepet kap, díszítő és nem funkcionális tartalommal).

A palackszárító tulajdonképp esztétikusnak is mondható (olyan, akár egy középkori ruha abroncs-formája, kivéve a belőle kiálló szárat). Miért nézzük ezt a használati tárgyat műalkotásként? Mitől lényegül át egy ilyen egyszerű tárgy, és hogyan került be a művészet közegébe? Ezt a Duchamp monográfiák igen jól rendszerezik.

Duchamp a ready made-del egy olyan új műfajt teremt, mely a művészeti világ működését kívülről, mintegy oldalra lépve mutatja meg, éppúgy, mint Friedrich felülről szemlélt tájai, vagy épp Maurer Dóra, hisz az ő kép-tárgyait is egy kívülről objektív gondoskodás jellemzi. Az eddigi belső nézőpont itt (is) külsővé válik.

A ready made-ek nagy része erre a folyamatra, tehát a pusztán tárgy műalkotássá válására reflektál. Reagál saját műalkotássá való átlépésére, és ezzel magát a művészeti közeg működését is megvilágítja.

Amikor ugyanis Duchamp azt mondja, hogy ő művész, azt egy meglehetősen rafinált szójátékkal teszi. Az angolul (szóban!) elhangzó „an artist” (egy művész) kifejezés ugyanis franciául épp az ellenkezőjét jelenti: „anartiste”, vagyis nem művész.

De – ahogy Duchamp mondja – ez nem az ateizmus, vagyis nem az egyértelmű tagadás alapján képzelhető el. Legfeljebb úgy, mint az állítást és a tagadást egyként magában rejtő a-teizmus, vagyis a-művészetként. Ugyanakkor, ha egybeolvassuk az an-artiste kifejezést, az „anarchiste”, vagyis az anarchista szót is benne halljuk. Angolul és franciául egyaránt.⁷

A mű interpretációfüggő, kellenek hozzá azok a „zárójelek”, amitől tudjuk, hogy most épp művészetről beszélünk. Kellenek a feliratok, a megnevezés, a keret, mind konkrét, mind átvitt értelemben is. Szükség van egy értelmező mezőre, egy olyan „kijelentésre”, mely a nézőt elválasztja a mindennapi valóságtól.

⁶ Házas Nikoletta: *A dobozba zárt gondolat*. L'Harmattan, Budapest, 2009, 18. o.

⁷ Uo. 31.

Kell tehát a keret (képkeret, színpad) ahhoz, hogy valamifajta érzéki tárgyat műalkotásnak nevezzünk. Arra, hogy valami önmaga létéről szóljon. Művészetről beszélni a művészet nyelvén. Miért szükséges ez a másik „nyelv” egyáltalán? Miért kell beszélni a művészetről magáról a saját nyelvén? – ezekről „gondolkodik” Duchamp a maga „puszta tárgyaival”, és azok kiválasztásával. Fontos a választás. De fontos a cím is, mely néha szójáték, mint itt, néha poétikus, vagy épp filozófiai tartalmakat érint, így a tárgyra vetíti a gondolati tartalmakat. Miért vannak folyton ezek a „zárójelek”, az önmagába zárt gondolatok, melyek mégis meg akarnak mutatkozni, konfrontációba kerülni, átlépni a létezés határán?

Duchamp ezen a munkáján is fontos a cím. A megnevezés, mely által átlényegül a tárgy. Vajon csak ezáltal válik ez a konkrét tárgy (palackszárító) műalkotássá? Vizsgáljuk meg közelebbről.

Danto szerint, mely munkáját közelebbről elemeztem már, a ready-made metamorfózison megy keresztül, így a puszta tárgyból műalkotássá válik. (Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*)

Más szerint (Octavio Paz) a ready made-ek nem értelmezhetőek önmagukban, hanem sokkal inkább egy valamire utaló jelként értelmezhetőek, melyek mögött a művész gesztusa sejthető.

A harmadik típus szerint – Thierry de Duve – a ready made nem tárgy, nem is a művész gesztusa, hanem egy bármely tárgyra rábiggyesztett kijelentés: „ez művészet”.⁸

A kérdésre, hogy művészet-e egyáltalán a ready-made, sokfajta értelmezés létezik, számomra épp ezért, az önmagára való rákérdezés, és az élettől való ellépés miatt fontosak ezek a művek, éppúgy, mint az előzőekben említettek. Nyilvánvalóan az értelmezői mező folyamatosan változik, így ezt a „tárgy”-at műalkotásként „olvashattuk”. A művön túlnövő művészeti mező folyamatosan változik, a történeti és filozófiai változások által, melyre a művész érzékenységtől fogva reagál.

Ez a mező túllép a művészen, hisz ezért tudjuk ma is értelmezni a régi korok műalkotásait, és például ezen okoknál fogva „esik ki” egy hamisítvány a művészetként értelmezett dolgok köréből.

De térjünk vissza most a palackszárítóra, mely igazi – ma már – konceptuálisnak nevezett műértelmezéshez vezetett.

Duchamp számára egyre fontosabbá válik a nyelv, a konceptuális gondolkodás. A francia irodalomban hagyománya van a csúfondáros, gunyoros elemeknek (Voltaire, Rabelais), mely majd meghatározza a szürrealisták „nyelvét” is. Picabia, Apollinaire és Duchamp is használja ezt a gunyoros nyelvet. A mű maga a címmel együtt és esetleges „dobozokba” írt kommentárokkal együtt értelmezendő (mint Duchamp zöld doboza a *Nagy Üvegről*).

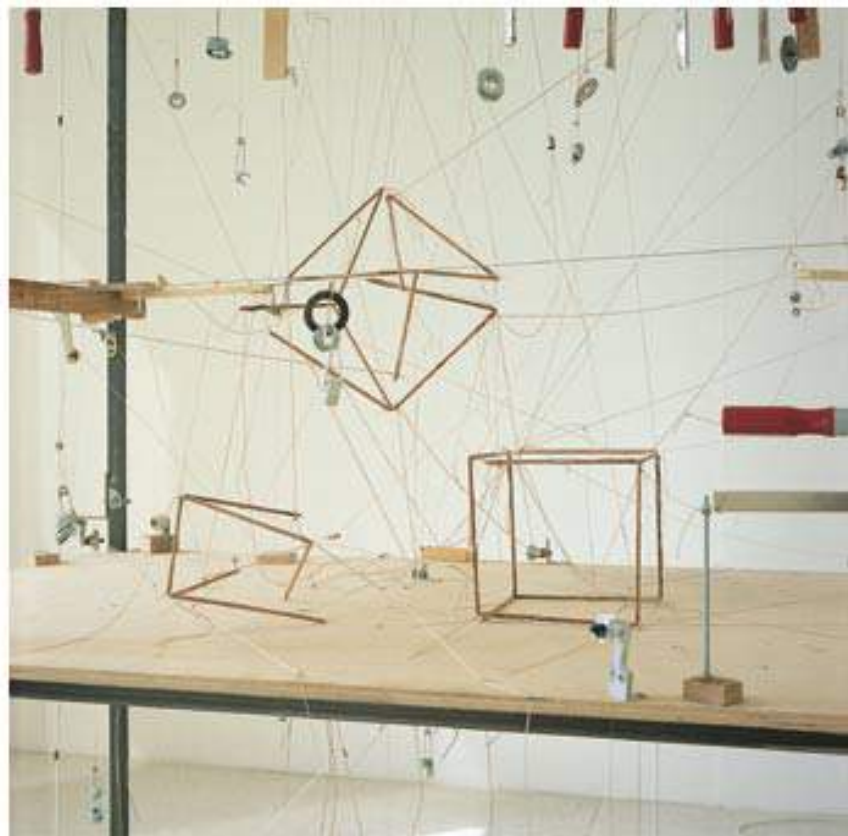
A palackszárító francia neve "égouttoir", azaz kicsöpögtető. A „gout” azonban nemcsak cseppet, hanem ízlést is jelent.

⁸ Házás: i. m. 79. o.

⁹ Görgényi Frigyes: *Egy bizonyos Marcell Duchamp*. Kijarat Kiadó, Budapest, 1996, 62. o.

Ez a mű Duchamp humorát mutatja, mint a művészetben kevésbé jelenlévő dolgot, talán Klee-nél egyértelmű még a humor jelentősége. Ahol az ízlés kifolyik. Ízlés kicsöpögtető. Kell-e ennél abszurdabb és absztraktabb lét egy közönséges palackszáritónak, amit Duchamp aláír és kiválaszt, megpecsételi ezzel a tárgy művészetté alakulását. Az eszközlététől (Heidegger) megfosztott eszköz műként való felhasználása ez. Kiválasztott létezés és kirekesztettség is egyben. Innentől kezdve már nem működik úgy, mint egy közönséges palackszáritó (piszoár, hólapát, fogas). Műként kell léteznie.

6/4 CSÖRGŐ ATTILA: PLÁTÓI SZERELEM (1997)



Csörgő Attila: Plátói szerelem (fapálcika, zsinór, görgő, elektromotor, 90 x70 x 160 cm, 1997)

Az Univerzumban öt szabályos test létezik, melyeknek első leírása Platónról származik, ezért ezeket a testeket (tetraéder, kocka, oktaéder, dodekaéder, ikozaéder) platóni testeknek is hívják. Ezekből a szabályos testekből Csörgő Attila kiválasztott kettőt, a kockát és a tetraédert, melynek élszáma feleannyi, mint a kockának. Ebből egy egyszerű matematikai számítással kikövetkeztethető, hogy:

1 tetraéder + 1 tetraéder = 1 kocka.

A szimmetrikusan elhelyezett, zsinórokon függő vékony pálcikákból álló tetraéderek egyszer csak lassú mozgással kockává alakulnak. Összeolvadnak. Átalakulnak, egymásba „folynak”.

Az a tökéletes rend, ami ezekből a végtelenül szabályos (mindegyik egy gömbbe írható, mindegyik ugyanannyi lap- és élszámmal rendelkezik) testekből következik, a szemünk előtt bomlik szét és esik darabjaira, melyek bizonytalansága szinte már kétségbeesítő, hogy aztán ismét összeálljanak egy újabb szabályos testté. A köztes átmenet, amíg ez a bizonytalan zötyögő (low-tech) mozgás folyik, jóval több időt vesz igénybe, mint a rendezett, tökéletesen szabályos állapot. A tetraéder és a kocka időtlensége, és az átváltozás aszimmetrikus időbelisége feszültséget kelt, megjelenítve a mindennapi létezésünk bizonytalanságát az ideális léttel szemben.

Ez a mű az *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben* kiállítássorozat *Sexmachine* című tárlatán volt először kiállítva a Stúdió Galériában. A mű érzékisége a testek összeolvadását, majd egymás elengedését és újra felbomlását érzékletesen, de nem direkt erotikával mutatja meg. Mindannyian vágyunk a tökéletes összeolvadásra, de ez csak plátói módon valósulhat meg. Ez a magatartás *provokatív személyessége*, mely Csörgő Attila munkáit jellemzi.¹⁰

Az összeolvadás előtti hosszabb szakaszok esendősége, ezeknek a „*test-csírának*”¹¹ – ahogyan ezeket a vékony pálcikadarabokat Csörgő Attila nevezi – a vonagló, remegő „tánca” kíváncsivá tesz, és mindenképpen arra „kényszeríti” a nézőt, hogy maradjon, és végignézze ezt a folyamatot.

Olyan, mint egy kicsike bábszínház, ahogyan ezek a pálcikadarabok mozognak benne, és a végén összeáll minden egy egésszé, de csak épp egy pillanatig, hogy aztán újrakezdje mindent szétbontó létezését. A szándékosan low-tech megvalósítás erősíti a tökéletességhez való esendő viszonyunkat, és egyben egy kelet-közép-európai létezést. Csörgő Attila mobiljai egymásból következnek, újra és újra szétbontják, majd újra megjelenítik a struktúrákat.

A tudományhoz és a filozófiához való kötődése elválasztja a személyesség túlzott kivetülésétől. Filozófiai és tudományos problémák a művészet érzékisége által megfogalmazva.

10 András Gábor: A gondolat szépsége – Kételkedés a formában. In *A techné vállalása: 48. Velencei Biennálé 1999 – Magyar Pavilon*. 28. o.

11 Uo. 29. o.

Konceptuális a mű, de messze van a koncept art aszkézisétől. Érzéki konceptuális, ahol a geometria egyfajta „szemléltető eszközként” a művészet érzéki megmutatkozási vágyával konfrontálódik. Szelíden, iróniával, és sok-sok filozófiával.

Átalakuló plasztikusság ez, a megfoghatatlan megjelenítése, az idő mulandóságának érzékeny kimondása. Sok időt tölt az ember önmaga összerendezésével, míg eljut valamifajta rendezett egészhez, amely persze sohasem lehet ilyen tökéletes, mint ezek a platóni testek.

A valóság attól függően más és más, honnan figyeljük meg önmagunk átalakulását, és itt is a mű körüljárhatósága révén, mindig más szemszögből láthatjuk azt a bizonytalan, mégis teljessé válást. A művészet léte is ilyen. Próbál, ha bizonytalanul is, de összerendeződni (kompozíció), és valamifajta tökéletességet elérni.

Plátói érzékiség ez. Törékeny, bizonytalan és megfoghatatlan. Itt most viszont végigélhetjük ennek a tökéletesedésnek a folyamatát. A mű művé válását. A teljesség felé.

6/5 AD REINHARDT: ABSTRACT PAINTING No. 5



Ad Reinhardt: Abstract painting No. 5 (olaj, vászon, 153 x 153,6 cm, 1962)

A nagy, egyszínű, általában egy szín dominanciájára épülő felületek konkrét festői problémaként a II. világháború utáni amerikai festészetben jelentkeztek (Ad Reinhardt, Clyfford Still, Mark Rothko). Reinhardtnak a festészet belső jellegére hivatkozó konzekvens purizmusa, és tudatos reduktívizmusa meghatározó lesz majd a minimalisták számára.

Mi valójában ez a látszólag teljesen monokróm fekete kép?

Ad Reinhardt 1955 és '65 közötti látszólag „egyforma” négyzetes fekete képeivel próbálja kiiktatni a maradék kompozíciós elemet is, és a fekete „szín” használatával magát a színt is eliminálni.

Reinhardt ezt írja: *„A monokróm korunk akadémizmusa”*¹, hisz’ nem másra, mint magára a festészet anyagi voltára és a festés aktusának folyamataira koncentrált. Szinte megszünteti a személyes ecsetnyomokat, amely egy rejtőzködő jelenlétet és rendkívül finom festésmódot eredményez (még ragasztószalagot sem használ).

Beszéljünk ezekről a látszólag egyforma fekete képekről.



Ad Reinhardt a műtermében (New York, 1960-as évek)

¹ Art-as-Art: The *Selected Writings of Ad Reinhardt*. (ed. Barbara Rose) University of California Press, Los Angeles, 1991

Reinhardt fekete képei a 1960-as években keletkeztek. Ezt is ködösíti Reinhardt, hogy mikor pontosan, ezzel időtlenséget, idő feletti szerepet tulajdonít ezeknek a látszólag megkülönböztetetlen fekete monokrómoknak. Az egyforma méret (157 x 157 cm) és a mindig egyforma belső struktúra kilenc négyzetre osztott.

Görög-keresztet mutat a felület oly módon, hogy a vízszintes felület „fölötte” van a függőlegesnek. Fontos ez a térérzet kialakítás, melyet bezár a mindig egyforma fekete keret.

Nem szeretném Reinhardt művészetét az alkímia és az ezotéria kapcsán elemezni, megtették ezt már művészettörténészek is, és maga Reinhardt a saját munkáiról írott „naplójával”.²

Szeretnék csupán ezekről a keretbe zárt fekete képekről írni (ahogy ez a fotón is látszik, Reinhardt a keretet nem a kép befejezése után, hanem előtte már használja).

Miért ez a bezárás? Mi okból használja előbb a keretet Reinhardt, mint ami megszokott? Miért nem engedi ki a képet, még a keletkezésének pillanatában sem?

A fekete szín jelentőségéről a képzőművészetben remek könyvet írt Max Raphael, aki elsősorban klasszikus műveken megjelenő feketék szerepéről ír, kihangsúlyozva a kompozícióban betöltött szerepüket, akár Rembrandtról, akár Van Dyckről vagy Goya egyik művéről van szó.³

Nagyon érzékletesen, kis rajzokkal „illusztrálja” a fekete szín jelenlétét és szerepét, akár háttérszínként, akár a figurák színeként, akár a fény és a fekete kapcsolódásáról beszél egy képen keresztül.

Ezt olvashatjuk például Van Dyck *Duke of Richmond* című képéről:

„Ezelőtt (a kép előtt) Van Dycknál a fekete színnek nem csak szociális jelentése volt, hanem metafizikai akcentusa is. Az a hatás, amit a fekete szín itt önmagában hordoz, a saját egyéni szociális bizonyosságát, amellyel egy vallásos és épp ezért személyek fölötti világot lényegít át.

Ezzel szemben Frans Halsnál a fekete szín megmarad az individuumnak, még ha ez egyúttal kozmikusnak és moralizálónak is hat. A kérdésre, hogy van-e kapcsolat Van Dycknál a fekete szociális és metafizikai volta között, nehéz választ adni, mert itt a szociális éppen a metafizikusság rangját fejezi ki. Semmiképp sem nevezhető ez egy tiszta tapasztalati- vagy élmény-feketének, mint Renoirnál, és hogy a testmeleget felélénkítené, hasonlóképp szóra sem érdemes. Van Dyck feketéjét az ember arisztokratikusnak és katolikusnak nevezheti, amelyet Frans Halsnál polgárinak és protestánsnak.”⁴

2 Akit részletesen érdekel a fekete képek és az alkímiai kapcsolat (amit én ebben a dolgozatban kifejezetten szeretnék elkerülni): Gudrun Inboden: *Die schwarzen (quadratischen) Bilder von Ad Reinhardt* című tanulmányát. (Staatsgalerie Stuttgart, 1985, 37–60. o.) Egyébiránt a mandaláknál is ugyanz a védőfalszerű keretezés figyelhető meg, számomra viszont itt inkább egyfajta önmagába zárttság ez, és Reinhardt számára a koncentrációt segítő a keret.

3 Max Raphael: *Die Farbe Schwarz*. Shurkamp, Frankfurt am Main, 1989

4 Uo. 61. o. (saját fordítás)

Kíváncsi lettem volna, mit mond Max Raphael Reinhardt fekete képeiről. Mindenesetre azt elmondhatjuk, hogy ezek a fekete képek önmagukba rejtik titkukat.

A fekete négyzet kilenc részre osztottsága, a görög-kereszt volta, egy olyan struktúrát tesz lehetővé, melyet Reinhardt a „végtelenségig” változtathat. A feketék közti alig különbségek egyfajta pulzálását adják a képnek, alig észrevehetően önmagukba szippantva a nézőt (feltéve, ha elég időt tölt ezek között a látszólag megkülönböztethetetlen fekete képek között).

A belső struktúra mindig ismétlődik, mégis állandóságot mutat. Változik a grafitfekete sűrűsége, tömörsége, fénye és mattsága, így nagyon is lényeges térérzetek változását mutatja. Ezek a kötött rendszerű, sorozatokból álló konceptuális és minimál munkák nyugtalanító hatást keltenek tökéletes nyomhagyások nélküli festésmódjuk okán. A geometrikus belső rend csak önmagáról szól, ezt a hatást csupán csak a szín ellensúlyozza. Ezt az ellentmondásosságot és megmagyarázhatatlanságot Reinhardt írásai, aforizmái is megerősítik.

Emblematikus zártságuk és a mondanivaló nem logikus volta Duchamp-hoz közelíti ezeket a munkákat, annak ellenére, hogy ezek érzéki felülete mégis szembeötlőbb, mint Duchamp-nál.

„A négyzet egy arc”⁵ - mondja Reinhardt. A négyzet nem lehet a kereszt nélkül, és fordítva sem. Felosztás és feloszthatatlanság ez, mégis, ahogy nézi az ember, úgy bomlik ki a kép a fekete monokromiából. Feloldja az egységes fekete masszát Reinhardt, majd rögzíti a különbségeket, akkor is, ha észrevehetetlenek ezek a különbségek.

Arra gondoltam, amikor ezekre a hosszabb, általam fontosnak tartott művészeti (szándékosan nem mondom művészettörténetet) elemzésekbe, gondolatokba fogtam, hogy általuk kizárhatók majd olyan dolgokat, amit általában metafizikainak gondolunk.

Azt gondoltam, ha kizárom azt, hogy például egy Giotto kép nem a képen szereplő angyal figurájától lesz metafizikus, vagy azt, hogy Friedrich nem attól lesz metafizikus, mert átítatja valamiféle misztikus ragyogás, vagy akár egy Malevics monokrom sem a spiritualizmustól válik „metafizikussá”, akkor az majd elvezet valamiféle „metafizika képhez”, gondolathoz.

De úgy alakult ez az írás, hogy most már sokkal kevésbé a metafizikára helyeződik a hangsúly, hanem a művészet mibenlétére (ami persze nem áll messze a metafizikától).

Mindenképpen ki akartam zárni a kép felületén szereplő anyagi dolgokat (az ábrázolást, a perspektívát vagy a monokromiát), hogy ezáltal hátha közelebb kerülhetek ahhoz a valamihez, ami feltétlenül szükséges lesz majd, hogy egy képzőművészeti konkrét anyagi alkotást művészetként lássuk, és hogy az valóban az is legyen.

Nem volt célom a transzcendens jelenlétét bizonyítani a művekben, és ezt szigorúan el is akartam választani magától a metafizikától. Ezért lett írásom elején annyira hosszú a metafizika konkrét problémáiról szóló rész, hogy előre elvessem azt, hogy itt valami misztikus képértelmezésről lesz majd szó.

⁵ Ad Reinhardt: Twelve Rules for a New Academy. *Art News* LVI/3 May 1957, 38. o.

Természetesen attól még magukra a művészekre hatottak az okkultista, transzcendens és teozófia tanok, hisz például a felvilágosodás legtöbb művésze tagja volt szabadkőműves társaságoknak, vagy okkult társaságoknak ajánlották műveiket.

Később Malevics és Ad Reinhardt teozófikus vagy jungiánus tanokból merítettek „ihletet”.⁶

A művek bemutatása után még mindig az a kérdés, hogy mitől lesz egy műalkotás műalkotássá, milyen változások vannak egy puszta tárgy és annak látszólag megkülönböztethetetlen párja között? Még mindig itt vagyunk a Danto által feltett kérdésnél, csak annyiban változott az álláspontom, hogy ezt a különbséget én *nem a metaforában* látom.

⁶ Erről bővebben Beat Wyss *A láthatatlan ikonológiája* c. írásában olvashatnak (ford. Tillmann József)

<http://tillmannforditasok.worldpress.com/2010/06/30/beat-Wyss-a-lathatatlan-ikonologiaja-a-modern>

7. fejezet: VISSZAFORDULÁS



Nagy Barbara: Tükör-Képek
(installáció, szilícium egykristály, fény, 2012)

A fénytörténet és a metafizika után szeretnék visszafordulni és bemutatni a mestermunkámat, mely összefoglalása a fényvel kapcsolatos munkáimnak. Ehhez az installációhoz egy különleges „tükört” kaptam a Fizikai Kutatóintézetből.

Makyoh (varázstükör) a neve. Most ennek a történetéről írok.

A 19. század első felében a Távols-Keletről különleges, „mágikus tulajdonságú” tükrök kerültek Európába. Ránézésre közönséges darabok voltak, de ha párhuzamos fénysugár (napfény) érte őket, valamely ábrát vetítettek ki egy távolabbi felületre, melyek leginkább Krisztus- és Buddha-ábrázolások voltak.



Makyoh (varázstükör) és kivetített képe

A varázstükör készítésének titkát nemzedékről nemzedékre öröklődő hagyományként őrizték, titkuk megfejtésével számos kutató foglalkozott. 1879-ben Ayrton és Perry kutatók egyértelműen megállapították, hogy a varázstükör-jelenséget a felület kismértékű, szabad szemmel nem látható görbületei okozzák. A görbült felületrészek, homorú, illetve domború tükörként viselkednek, így a tükröt megvilágító fény-nyalábot a képnek megfelelően fókuszálják, illetve defókuszálják, így alakul ki az észlelt kép.¹

Ez a fény általi előlépés az, ami foglalkoztatott ennek a „tükörnek” a kapcsán is, az, hogy egy nem látható kép (a tükörbe karcolt felirat alig észrevehető, ezt különleges csiszolással érték el) a fény hatására mégis láthatóvá válik. Ez az, ami foglalkoztatott egész korai munkáimtól, és ez az, ami miatt összekapcsolható a fekete fatáblákon létrejövő fényállapotokkal.

Több ilyen hajszálvékony, csiszolt „tükörszeletet” kaptam, ami tulajdonképpen nem tükör, hanem egy szilícium egykristály, amellyel a Fizikai Kutató Intézetben számítógépek félvezető szeleteinek hibáit szűrik ki).

Egy ilyen viszonylag nagy átmérőjű, kör alakú szeletbe karcoltam bele a következő feliratot:

A SÖTÉTSÉGBEN MINDEN VILÁGOSAN KIVEHETŐ LESZ.

Ezt a tükörszeletet egy fekete keretbe feszítettük (törékenysége okán) és fellógattuk a tér egyik oldalára. Szemből, a projektorból kijövő párhuzamos fény a tükörrel szemközti falra vetítette ki az általam írt szöveget úgy, hogy valójában nem a szöveg-karcot világította meg, hanem a „tükörfelület” másik oldalát, amelyen nem ütött át a szöveg (ez nem foncsor, a karcolás egyáltalán nem érintette a másik oldalt).

A néző azt érezte, hogy egy üres felületet megvilágító fény, mégis kivetít valamilyen ábrát – jelen esetben ezt a Thomas Bernhard *Fagy* című munkájából származó mondatot – a falra.

A galéria másik terébe egy fatáblapárt készítettem *Tükör-Kép* címmel. Ezen az egyikken létrehozott metszett formát „tükröztem” a másik fatáblába, így alakult ki a teljes kép, melyet egymáshoz képes közelebb, vagy távolabb téve, a rajta szereplő ovális, illetve egyfajta ritmusvonalak is távolabb kerülnek, megnyújtva vagy közelebb hozva ezt az ovális ritmust.

1 Bővebben a varázstükörről: Riesz Ferenc: Egy kétezere éves elv a csúcstechnológiában – A japán varázstükör. *Élet és Tudomány* 55. (2000), 41. o. Vagy Szabó J. – Makai J.: Tükörjellegű felületek vizsgálata makrohódszerrel. *Elektronikai technológia, mikrotechnika* 32. (1993), 15. o.



Nagy Barbara: Tükör-Képek (installáció, 2012)

A művészet az élet tükörképe, vagy fordítva, az élet a művészet tükröződése? Mi a valódi lehetősége egy műalkotás létrejöttének, az „eredeti” vagy a visszavert anyagtalan felület? Mi az, amit a tükörben látok? Mi az, hogy műalkotás? Melyik az igazi kép?



Nagy Barbara: Tükör-Képek (installáció, 2012)

8. fejezet: MEGÉRKEZÉS?

Mi az, ami kiderült ebben az írásban esetleg számunkra? Mi a művészet, és mi egy műtárgy valójában?

Gilles Deleuze és Félix Guattari a *Mi a filozófia?* című könyvében ezt a konklúziót adja:

„A filozófiának szüksége van a nem-filozófiára, amely érti, szüksége van a nem-filozófiai megértésre, ahogy a művészetnek szüksége van a nem-művészetre és a tudománynak a nem-tudományra.” (Ahol a nem-filozófiát úgy kell érteni, mint olyan „valódi” tudományt, amely túllép a tárgyi megismerésen.) (...)

A nem gondolkodó gondolkodás, amely mindháromban ott lakozik, mint Klee nem-konceptuális fogalma vagy Kandinszkij belső csendje. Ez az, ahol a fogalmak, az érzetek és a függvények eldönthetetlené válnak, s egyszersmind a filozófia, a művészet és a tudomány is megkülönböztethetetlené válik. Mintha ugyanabban az árnyékban osztoznának, amely eltérő természeteiken átível, és folyton kíséri őket.”¹

Mi ez a nem gondolkodó gondolkodás, ami mégis bekerül a műbe? Egyáltalán, mi az, hogy „bekerül”? Hova kerül be? Mitől tudjuk, hogy már benne van?

A készítésére szánt idő mennyiségétől? Természetesen nem, hisz' Duchamp tulajdonképp csak szignálja ezeket a műveket, amelyeket kiválasztott és megvásárolt. (Bár azt gondolom, hogy ennek az aláírásnak rendkívül nagy „súlya” van.)

Ettől válik a puszta tárgy művészetté.

Talán ennek a feszültségnek, az átmenet feszültségének lehet köze az „átváltáshoz” (mint Kafkánál is, bogár létünk a valódi létezés, melyet értetlenül néznek az emberek).

Ha nagyon logikusak akarnánk lenni, akkor azt jelentenénk ki, hogy ha valami bekerült a puszta tárgyba, ami által műalkotássá vált, akkor annak láthatóvá kell válnia. Látni kellene azt a „fényt”, ami által műalkotássá vált.

Én azt gondolom, hogy ezt „látjuk”. A műalkotás, azzal, hogy műalkotássá vált, megmutatja önmaga természetét. Azt a „képletet”, amit az aktuális nézőnek kell kitöltenie aktuális tartalommal.

Ez egyfajta *fénylő homály*, mely megmutatkozik egy mű által, de csak annak, aki maga is észre akarja venni ezt az átváltást.

Nyilván segítenek ebben a megváltozott körülményre utaló jelek s keretek. Hozzásegítenek ahhoz a távolsághoz, ami megkönnyíti a mű kibontását, igazságának megismerését.

Mint mikor résnyire összehúzzuk a szemünket, hogy élesebben lássuk egy (mű)tárgy körvonalait. Ezért igényel egy műtárgy nézése más, megváltozott körülményeket. Hogy láthatóvá váljon. Hogy a szemünk előtt szétfolyni akaró létezés egy pillanatra megmutatkozhassék.

¹ Deleuze–Guattari: i. m. 183–184. o.

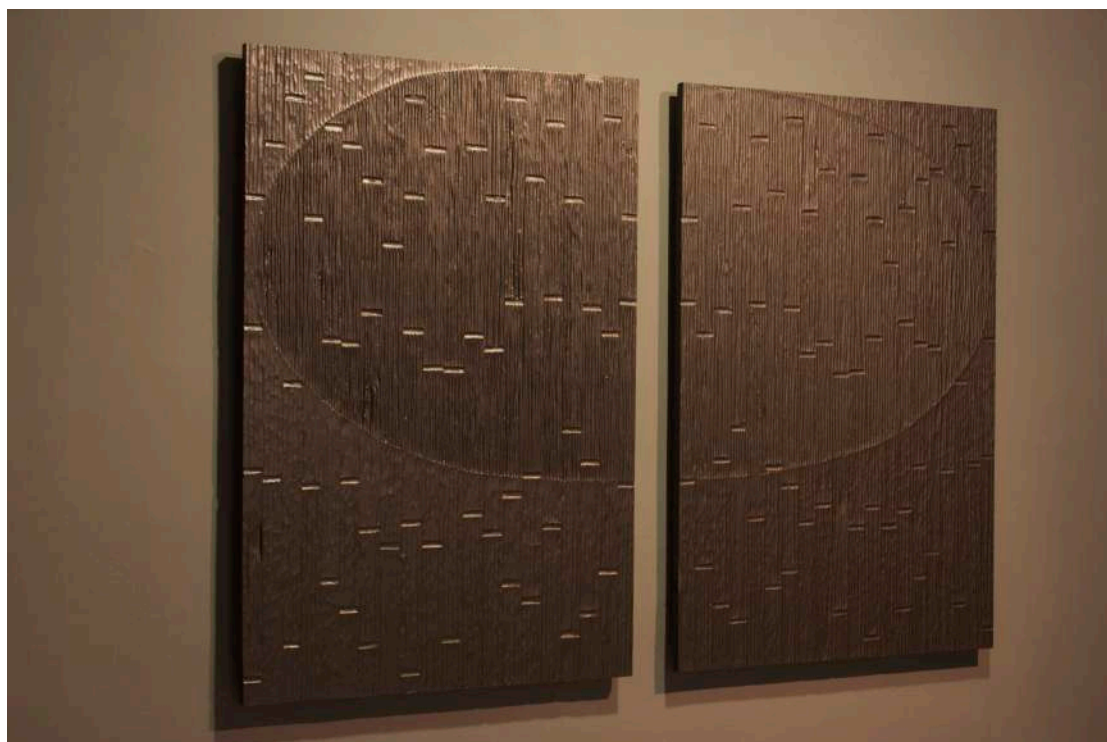
Lehet, hogy ezt egy kardinális hibával teszi a mű, hogy ezáltal jobban láthatóvá váljon a valóság és a művészet közötti különbség. (Bár természetesen a valóság sem hibák nélküli, sőt.)

Önmagáról szól, de úgy, hogy arról a módról is szól, amelyet megjelenít.

Azáltal, hogy egy érzéki anyaggal és technikával dolgozik, nem léphet ki a technika által kifejezhető valóságdarabok mondanivalójának, lehetőségeinek határai közül.

Fontosak a határok, és az, hogy mi lehetséges művészetként ezeken a határokon belül.

Az egész világ igazságát, valóságát nem tudja egy mű megmutatni. Egy igaz valóságdarabot igen. Egy szeletét ennek a valóságnak úgy, ahogy a mű alkotója látja, és gondolja. És ezért lesz fontos a párbeszéd a mű és a nézője között. Mert lehet, hogy épp nem alkalmas az a távolság, amit egy bizonyos mű teremt önmaga és nézője között. Lehet, hogy egy más alkalommal pedig hozzáférhetővé és „megvilágító” erejűvé válik ugyanazon mű. Fontos az idő: a hozzáállás, közellépés, felnyitás pillanata. Felbontásra váró csomagok...



Nagy Barbara: Tükör-Kép III. (metszett fa, festve, 120 x 80 cm, 2012)

„Minden művészi felfedezés nem hasonlóságoknak, hanem egyenértékűségeknek a felfedezése, amelyek lehetővé teszik számunkra, hogy a valóságot a kép szemszögéből, és a képet a valóság szemszögéből lássuk.”²

² Nyíri Kristóf: *Kép és idő*. Magyar Mercurius, Budapest, 2011, 66. o.

A műalkotás nem más, mint a létértelmezés egy módja. Kérdezhetjük ezután, hogy mi lett akkor a metafizikával? Valóban tartalmaznia kell egy műalkotásnak metafizikai létet, mint ahogyan azt az írásom elején megfogalmaztam? Most úgy vagyok ezzel, mint Platón, azelőtt biztos voltam benne, hogy minden műalkotásnak tartalmaznia kell metafizikai létet.

Most azt gondolom, hogy ez a „metafizika”, vagy amit eddig annak hívtunk, sokkal inkább a műalkotás önmagához való viszonyát jelenti, és azt a „nyitott” létezést, ami beengedi „látogatóját”, hogy ő is kiléphessen a valóságba, és átélhesse saját létezését.

Ezt hívhatjuk akár „konkrét metafizikának” is, de a metafizikai – mint egy filozófiai terminus – csak annyiban igaz, hogy önmaga létezésére mutat rá minden műalkotás.

E létezés miatt van kapcsolata a filozófiai metafizikához.

Azért nevezem konkrét metafizikának azt, amit keresek, mert az érzéki műalkotás konkrétumából át szerettem volna lépni egy metafizikai gondolkodásmódba.

Úgy gondolom, hogy igen, van a műalkotásnak metafizikája, csak ez nem a filozófiában használatos metafizikai tartomány, hanem egyfajta képi, *konkrét metafizika*, hasonlóan ahhoz, hogy léteznek vizuális, irodalmi és nyelvi metaforák, éppúgy létezhet egy olyan metafizika, amelyet a filozófia használ, és az általam már korábban kifejtett problémákkal foglalkozik (idő, lehetséges világok, azonosság stb).

Ezzel nem ellentétesen, és érintve ezt a tartományt, létezhet a képeknek (a műalkotásoknak) egy saját metafizikája, amit én konkrét metafizikának neveztem. Ez egyfajta önmaga létére kérdés, és egy kinyílás a mű által megmutatni képes valóságdarab felé. Mivel ez a kinyílás egy anyagi-érzéki tárgyon keresztül mutatkozik meg, ezért nevezhetjük ezt a műértelmezést *konkrét metafizikai* értelmezésnek. Mert a mű léte (metafizikája) által mutat meg valami mást, valami újdonságot a világból.



Nagy Barbara: Metszett formák I. (metszett fa, grafitpor, 117 x 41 cm 2011)

Ahogy egy belső nézőpont külsővé válik, úgy lép át a mű konkrét valóságából egy másfajta valóságba, de közben maga teljes mértékig tudatában van annak, hogy ő (a mű) nem tartozik ehhez a valósághoz. Ellép onnan. Távolságot tart. A kép elmutat önmagáról. Távolba néz, hogy általa mi is elléphessünk önmagunktól.

Nem egy „ideán”, s nem egy „metaforán” keresztül lép be valami a műbe, hanem magának a mű megmunkálásának okán. A „csinálás” révén. És ez az a dolog, ami által vagy belekerül valami, és műalkotásként létezik azután, vagy megmarad pusztán vázlatnak, később kidolgozandó gondolatcsírának. A komponálás által válik egy műkezdemény valóban műalkotássá, a művel való párbeszéd révén, amelyen keresztül a néző – ha ő is akarja – megpillanthatja a teljes valóság egy szeletét.

Egy „KONKRÉT METAFIZIKA” (egy műtárgy) segítségével. Hiszen:

„A fény, ami bennünk van, láthatóvá kell hogy váljon”³

³ Plótinosz: *A szépről és a jóról. Istenről és a hozzá vezető utakról.* Farkas Lőrinc Imre Kiadó, 1998, 178. o.

IRODALOMJEGYZÉK

- ANDRÁSI Gábor: *A gondolat szépsége – Kétkelés a formában.*
In *A techné vállalása: 48. Velencei Biennálé 1999 – Magyar Pavilion.* Múcsarnok, Budapest, 1999
- ARISZTOTELÉSZ: *Metafizika.* Ford. Halasy-Nagy József. Lectum Kiadó, Budapest, 2002
- BEKE László: *Caspar David Friedrich.* Corvina Kiadó, Budapest, 1986
- BEKE László: *A performance-művészet.*
Artpool – Balassi Kiadó /Tartóshullám/, Budapest, 2000
- BELTING, Hans: *A művészettörténet vége.*
Ford. Teller Katalin. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2006
- BELTING, Hans: *Kép és kultusz*
Ford. Schultz Katalin. Balassi Kiadó, Budapest, 2000
- BERNHARD, Thomas: *Alte Meister.* Suhrkamp Verlag, 1993
- BERNHARD, Thomas: *Régi mesterek.*
Ford. Hajós Gabriella. Palatinus-Könyvek Kft, Budapest, 1998
- BERNHARD, Thomas: *Fagy.*
Ford. Tandori Dezső. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2006
- BLUMENBERG, Hans: "Licht als Metapher der Wahrheit."
Ford. Tillmann József. In *Studium generale*, 1957/10
- BLUMENBERG, Hans: *Hajótörés nézővel – Metafológiai tanulmányok.*
Ford. Király Edit. Atlantisz, Budapest, 2006
- BÖHRINGER, Hannes: *Daidalosz vagy Diogenész.*
Ford. Tillmann J. Attila. TERC Kiadó, Budapest, 2009
- BÖHRINGER, Hannes: *Kísérletek és tévelygések.*
Ford. Tillmann J. A. Balassi Kiadó, Budapest, 1995
- BÖHRINGER, Hannes: *Szinte semmi. Életművészet és más művészetek.*
Ford. Nádori Livia és Tillmann J. A. Balassi Kiadó, Bp., 2006
- CHALUPECKY, Jindrich: *A művész sorsa (Duchamp-meditációk).*
Ford. Beke Márton. Balassi Kiadó, Budapest, 2002

- CLAIR, Jean: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció.*
Corvina Kiadó, Budapest, 1988
- DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása.*
Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996
- DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*
Ford. Babarczy Eszter. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Mi a filozófia?*
Ford. Farkas Henrik. Műcsarnok könyvek, 2013
- ECO, Umberto: *Művészet és szépség a középkori esztétikában.*
Ford. Sz. Márton Ibolya. Európa Kiadó, Budapest, 2007
- ECO, Umberto: *A nyitott mű.*
Ford. Berényi Gábor, Biernatzky Szilárd, Szabó Győző
Szegedy-Maszák Mihály, Zentai Éva. Gondolat Kiadó, 1976
- FARKAS Katalin, HUORANSZKI Ferenc (szerk.): *Modern metafizikai tanulmányok.*
ELTE, Eötvös Kiadó, 2004
- FÖLDÉNYI F. László: *Caspar David Friedrich.* Helikon Kiadó, Budapest, 1986
- FÖLDÉNYI F. László: *A festészet éjszakai oldala.* Kalligram, Budapest, 2004
- FÖLDÉNYI F. László: *A medúza pillantása.* Kalligram, 2013
- FÖLDÉNYI F. László: *Melankólia.* Kalligram, 2003
- GERÉBY György: A tudás fénye. In *Café Babel*, 1997/25
- GÖRGÉNYI Frigyes: *Egy bizonyos Marcel Duchamp.* Kijárat Kiadó, Budapest, 1996
- GOTTFRIED, Martin: *Általános metafizika.*
Ford. Gedő Éva, Schreiner Orsolya, Schwendtner Tibor, Steiger Kornél. Holnap Kiadó, Budapest, 1998
- HEGEL, Georg. W. F.: *Előadások a művészet filozófiájáról.*
Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1994
- HEIDEGGER, Martin: *"...költőien lakozik az ember..."*
Ford. Bacsó Béla, Hévízi Ottó, Koczinszky Éva, Pongrácz Tibor, Szíjj Ferenc, Vajda Mihály. T-Twins-Pompeji Kiadó, Budapest, Szeged, 1994
- HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete.*
Ford. Bacsó Béla. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988

- HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*
Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla,
Kardos András, Orosz István. Osiris, Budapest, 2001
- HOFFMANN, Werner: *Caspar David Friedrich*. Thames and Hudson, London,
2000
- HUMBLET, Claudine: *The new American Abstraction*. Skira, Milano, 2007
- HUORANSZKI Ferenc: *Modern metafizika*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001
- INBODEN, Gudrun – KELLEIN, Thomas: *Ad Reinhardt*.
Staatsgalerie Stuttgart, 1985
- KAFKA, Franz: *A nyolc oktávfüzet*.
Ford. Tandori Dezső. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2000
- KANT, Immanuel: *A tiszta ész kritikája*,
Ford. Papp Zoltán. Ictus Kiadó, Szeged, 1997
- KRASZNAHORKAI László: *Nem kérdez, nem válaszol*. Magvető, Budapest, 2012
- KRASZNAHORKAI László: *Seiobo járt odalent*. Magvető, Budapest, 2008
- LÁSZLÓ András: *Tradíció és metafizika. Kérdések és válaszok*.
Kvintesszencia Kiadó, Debrecen, 2007
- MARION, Jean-Luc: *A látható kereszteződése*.
Ford. Cseke Ákos. Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2013
- MAURER Dóra: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008
- MAURER Dóra: *Fényelvtan. A fotogrammról*.
Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi Kiadó, Budapest, 2011
- MÁRKUS György: *Metafizika – Mi végre?* Osiris Kiadó, Budapest, 1998
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *A látható és a láthatatlan*
ford.: Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, L' Harmattan Kiadó,
Budapest, 2006
- NYÍRI Kristóf: *Kép és idő*. Magyar Mercurius, Budapest, 2011
- NYÍRI Tamás: *A filozófiai gondolkodás fejlődése*.
Szent István Társulat, Budapest, 1999
- PASTOUREAU, Michel: *A fekete. Egy szín története*.
Ford. Seláf Levente. Kalligram, Budapest, 2012

- PLATÓN: *Az állam.*
Ford. Jánosy István. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2008
- PLÓTINOSZ: *Istenről és a hozzá vezető utakról.*
Ford. Horváth Judit, Perczel István.
Farkas Lőrinc Imre Kiadó, Budapest, 1993
- PLÓTINOSZ: *A szépről és a jóról, Istenről és a hozzá vezető utakról.*
Ford. Horváth Judit, Perczel István.
Farkas Lőrinc Imre Kiadó, Budapest, 1998
- RADNÓTI Sándor: *Hamisítás.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1995
- RADNÓTI Sándor: *Jöjj és láss! – A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények.* Atlantisz, Budapest, 2010
- RAPHAEL, Max: *Die Farbe Schwarz.*
Shurkamp, Frankfurt am Main, 1989
- REINHARDT, Ad: *The Selected Writings of Ad Reinhardt.*
(ed. Barbara Rose) University of California Press, Los Angeles, 1975
- REINHARDT, Ad: *Twelve Rules for a New Academy.*
In *Art News*, LVI/3 May, 1997
- RICOEUR, Paul: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.*
Ford. Angyalosi Gergely, Bogárdi Szabó István, Jeney Éva, Lőrinszky Ildikó, Miss Zoltán, Vajda András. Osiris Kiadó, Budapest, 1999
- RICOEUR, Paul: *Az élő metafora.*
Ford. Földes Györgyi. Osiris, Budapest, 2006
- RICOEUR, Paul: *A metaforikus folyamat.*
In *Hermeneutikai füzetek 6.: Bibliai hermeneutika*, Budapest, 1996
- SCHMAL Róza: *Városmetaforák.* (Dla értekezés) MKE, Budapest, 2013
- TAYLOR, E. A.: *Platón.*
Ford. Bárány István, Betegh Gábor. Osiris Kiadó, 1997
- TÓZSÉR János: *Metafizika.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009

SZAKMAI ÉLETRAJZ

Név: Nagy Barbara
Szül. idő: 1976. 05. 12.
Cím: 2098 Pilisszentkereszt, Béke u. 12.
Telefon: 06 26 347-357 – 06 20 3565-691
E-mail: nabarbara9@gmail.com

Iskolai végzettség:

Érettségi, Móricz Zsigmond Gimnázium, Szentendre
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Festő szak, Maurer Dóra osztálya, diploma
éve: 2005

2009–2012. Doktori (DLA) képzés, Magyar Képzőművészeti Egyetem

1999-től Fialat Művészek Stúdiója Egyesületi tag.

2000-től Vajda Lajos Stúdió Kulturális Egyesületi tag.

2006-től MAOE tag.

Kritikai írások publikációi: Élet és Irodalom, Balkon, Új művészet, Műértő

Önálló kiállítások:

1997 Bohémia Galéria, Szentendre

2005 MG Galéria, Budapest

2005 VLS pincegaléria, Szentendre

2007 Pintér Sonja Galéria, Budapest

2007 Óbudai Társaskör, Budapest

2008 Collegium Hungaricum, Bécs

2010 Raiffeisen Galéria, Budapest

2011 Vajda Lajos Stúdió Pincegaléria, Szentendre

2012 Szentendrei Képtár, Szentendre

2012 Labor Galéria, Budapest

Csoportos, válogatott kiállítások:

- 1998 Magyar Műhely galéria, Budapest
- 2000 Művészetmalom, Szentendre
VLS pincegaléria, Szentendre
- 2001 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
Artpool, Budapest
Művészetmalom, Szentendre
VLS pincegaléria, Szentendre
- 2002 Goethe Intézet, Budapest
Festészeti Biennálé, Szeged
Műcsarnok, Budapest
- 2003 Goethe Intézet, Budapest
- 2004 Artpool, Budapest
- 2005 Földtani Intézet, Budapest
- 2007 Yehudi Menuhin Forum, Marl, Németország
- 2008 Europäisches Künstlerhaus Schafhof, Freising, Németország
- 2009 Vasarely Múzeum, Budapest
- 2010 Paksi Képtár, Paks
- 2010 Gödör, Budapest
- 2011 Paksi Képtár, Paks
- 2013 Művészetmalom, Szentendre
- 2014 Vasarely Múzeum, Budapest
- 2014 Grafikai Triennálé, Győr
- 2014 Frauen Circus museum-phase 05, Fürstenfeld, Ausztria

Ösztöndíjak:

- 2001 Budapest Galéria, Salzburg, Ausztria
- 2003 Goethe Intézet, Berlin, Németország
- 2005 DAAD ösztöndíj, Berlin, Németország
- 2006 Klassikfestival, Marl, Németország
- 2007 Budapest Galéria, Freising, Németország
- 2009 Római Magyar Akadémia, Róma

Művek köz- és magángyűjteményekben:

- Hyphothekenbank, Essen, Németország
 - Magyar Konzulátus, Essen, Németország
 - Gáyor-Maurer Archívum
 - Ferenczy Múzeum, Szentendre
 - Raiffeisen Bank, Budapestⁱ
 - Paksi Képtár, Paks
-